د. عبد الهادي أحمد الفرطوسي

زليخا تنتفض

قراءات في السرد النسوي



- **عنوان الكتاب**: **زليخا تنتفض/قراءات في السرد النسوي**
- **المؤلف**: **د. عبد الهادي أحمد الفرطوسي**
- **تصميم الغلاف والإخراج الفني**: **فلاح العيساوي**
- **ايميل المصمم**: fffhh٩@gmail.com
- **الطبعة الأولى**: ٢٠١٧

زليخا تنتفض

قراءات في السرد النسوي

الدكتور
عبد الهادي أحمد الفرطوسي

زليخا تنتفض

تصدر عائلة المرحوم الدكتور عبد الهادي الفرطوسي هذا الكتاب حسب وصيته... إلى روحه الرحمة والسلام.

اسرته.

الأسطرة في حديقة حياة

الأسطرة: تعني جعل الشيء اسطوريا، استنادا إلى دانيل هنري باجو، وتعني تطور دخول مادة اسطورية معينة في أدب ثم في نص معين، هكذا تشكل الأسطورة بالنسبة للأدب نصا أوليا أو سلاليا، تستطيع أجيال متعددة أن تعيد صياغته لأنه يحمل معاني مختلفة، والأسطورة هي رواية لتاريخ مقدس يخبر عن أحداث وقعت في الزمان الأول قامت بها الآلهة والكائنات الخارقة العظيمة.

وفي مجال رواية لطفية الدليمي "حديقة حياة" فإن العنوان وعلاقة التضايف القائمة بين الحديقة واسم العلم "حياة" يفتح نافذة على التشابه القائم بين الحديقة والمرأة وهو بذلك يشكل المدخل الأول للقراءة الأسطورية للرواية، ان شخصية حياة بسيرتها الواردة في الرواية تحيل على شخصية الأرض/الأم، كما ترسمها الأساطير، فهي قبل كل شيء أم ميساء تتابع ابنتها وهي في ثياب التخرج... وفي ثياب العرس... وعلى سرير المخاض... ثم وهي تأخذها إلى أطباء ومعزمين ومشعوذات وعشابين... هكذا تتماهى حياة بحديقتها لتكون صورة للأرض/الأم، أو التراب/الأم، كما ترسمها اساطير البحر المتوسط، واستنادا لما يذكره مارسيا الياد في كتابه "المقدس والعادي" بوصفها أصل الكائنات جميعا... بوصفها الأم الكلية ذات القواعد الراسخة، الجدة المبجلة التي تغذي كل ما يوجد على ترابها... التي تنجب الكائنات جميعا وتغذيها، ثم تلقى منها من جديد البذرة المخصبة،

وتتأكد هذه الفكرة لدى الكثير من الشعوب متجسدة بشكل اناشيد نجدها عند أبناء قبيلة لابون وعند الاستوائيين، وفي حكايات خرافية يتناقلها الأوربيون.

ان التماهي بين حياة والأرض/الأم يتأكد أكثر ونحن نتابع حرص حياة على تربية ابنتها التربية الرفيعة وإدانتها لكل مظاهر الانحلال الخلقي كما سيتجلى في ثنايا الرواية، نجد ذلك مقترنا بمعتقدات الكثير من الشعوب مثل قبيلة ياهانجو السودانية التي ترى أن الأرض الأم هي المدافعة عن الأخلاق الحميدة والداعية إلى العدالة، وإنها كما يعتقد أبناء قبيلة كلانجو في ساحل العاج تكره المجرمين واللصوص... وكل مرتكبي الكبائر، وعند الهنود تدين الجريمة والفحش/والزنا والموبقات، ومما يجدر ذكره أن اليونانيين القدامى يعتقدون أن الخطايا والآثام تجعل الأرض مجدبة جرداء.

وأخيرا ترد هذه الحقيقة على لسان ميساء بصراحة ووضوح: "انظر إليها... أغبط نفسي... أم تصلح أن تكون أماً كونية للبشر والأشياء للطبيعة والمياه والتراب..."

والحديقة كما تتجسد في الرواية "بعشبها البري ونبات الخروع والحلفاء والخباز أكبر عمراً من البيت ومن فيه فهي الشاهدة على عبور الزمان وتبدلات الفصول وتحولات النجوم في أفلاكها... وجدت الحديقة هنا قبل أن يشاد أي بناء وقبل أن تزرع الأحواض بالزنابق البرتقالية المعمرة أو تغرس شجيرات الجوري أو شجيرات الياسمين..." هكذا تعكس الحديقة الأزلية عبر الأزمان وتبدلاتها.

ما يثير تساؤلا والأحداث في بداياتها هو: لماذا أكتفى الزوجان بابنة واحدة وأسقطا الثاني وهو في شهره الرابع علما بأنه كان ذكرا؟ هل يمثل ذلك حنينا إلى المجتمع الأمومي؟ ما يؤيد هذا التأويل السطور التي أعقبت هذا الخبر، ففيها يتحقق التقابل بين الأنوثة والذكورة فبعد المزاح بين الزوجين تقول الأم: "أرى ميساء تعزف الكمان على مسرح قاعة الرباط... والحضور يصفقون لعزفها البديع" بينما "...يسمع الرجل موسيقا هادرة... ينتصب وقد نهض بنصف جسده في السرير... موسيقا تسحق الروح بإيقاعها... تهيج شهوة الحياة، يده تضبط الإيقاع... موسيقا عاتية تهب عليه، طبولٌ... إيقاع مارشات، يسمع الليالي وهي تنسحق تحت ثقل الهدير الجائح... الطبول وحدها تبقى..."

تلك هي الموسيقى الذكورية التي حققت تقابلا ضديا مع صوت الأنوثة متمثلا بميساء. وليس هذا التقابل بين صوت الكمان وقرع الطبول إلا صورة للتقابل بين رقة المجتمع الأمومي الآفل وعدوانية المجتمع الأبوي البطريركي المهيمن اليوم، أن ذلك التقابل ليس مجرد حنين إلى العصر الأمومي بل هو دعوة صريحة إلى العودة إلى ذلك العصر والتمتع بروحه المسالمة، يتجسد ذلك من خلال رسم صورة مشرقة للعلاقة بين الرجل والمرأة كما هي في الرواية، حيث تغيب تبعية حياة لزوجها وتقوم العلاقة بينهما على أساس الحب والتفاهم بعيدا عن كل حالات العنف والاضطهاد، أن مثل هذا اللون من العلاقات يذكرنا بالمجتمع الذي يصفه علماء الأنثروبولوجيا ذلك المجتمع الذي تبلور حول الأم مكونا العائلة الأمومية خلية المجتمع الأمومي الأكبر، ذلك أن

عاطفة الأم نحو أولادها هي العاطفة الأصلية الوحيدة، وفي هذا المجتمع أسلم الرجل قياده للمرأة، لا لتفوقها الجسدي وإنما تقديرا لخصائصها الإنسانية وقدراتها الخالقة وإيقاع جسدها المتوافق مع إيقاع الطبيعة، جسدها الذي بدا لإنسان ذلك العصر مرتبطا بالقدرة الإلهية، فكانت الكاهنة والعرافة الأولى... بذلك تبوأت الموقع الأول في المجتمع دينيا وسياسيا واجتماعيا، هكذا اسلمت الجماعة قيادتها للأمهات، أضافة إلى انها كانت المنتج الأول في الجماعة، لكونها المسؤولة الأولى عن حياة الأطفال وكانت النساجة والخياطة وصانعة الأواني الفخارية والعارفة بخصائص الأعشاب فكانت الطبيبة الأولى تعالج بتلك الأعشاب المرضى، مثلما تفعل حياة مع ميساء، وفي النهاية توجت دورها الاقتصادي باكتشاف الزراعة ونقل الإنسان من مجتمع الصيد والالتقاط إلى مجتمع انتاج الغذاء، أما الرجل فقد بقي عمله مقتصرا على الصيد وملاحقة الطرائد.

لم يكن ذلك الأمر مقصورا على بلدان الشرق وحدها، بل كان ظاهرة عالمية شملت العالم بأسره، وقد ناقش باشوفن هذا الموضوع بإسهاب في كتابه "الحق الأمي" وقد توصل إلى أن الأم كانت هي التي تمثل السلطة وهي القيمة على أمور الشرع وسن السنن معتمدا في ذلك على تحليل الوثائق الدينية اليونانية والرومانية، وقد توصل إلى أن ديانة قديمة تمثل فيها الإلهات موقع الإلوهيات العليا قبل قيام آلهة الأولمب، وإن تفسير بعض الأساطير اليونانية قد كشف عن تمثيل رمزي للمعركة الفاصلة بين الإلهات الأميات والآلهة الأبيين المنتصرين،

كما توصل إلى أن الديانة الأمية تعتقد أن قتل الأم هو أقبح الذنوب على الإطلاق وهو الذنب الوحيد الذي لا يغتفر.

يتأكد انحياز الرواية إلى المجتمع الأمومي من خلال استعراض قصة مقتل تيامات على لسان ميساء وضمن مذكراتها... لقد جاء سرد القصة مندرجا في طيات الحديث عن فقدان الأب لقد حاء بصيغة مرثية حزينة لتيامات:

"تؤدي أمي ضريبة الدموع عن النساء منذ شطر الأبناء جسد الأم الكونية سيدة المياه المالحة (تيامات) إلى نصفين... من النصف الأول صنعوا سقفاً للسماء ومن كبد (تيامات) الذي اقتلعوه بأيديهم قدروا أعالي البروج ودائرة الأفلاك، وبنبض قلبها فصلوا بين تخوم الليل وتخوم النهار وثبتوا معنى الزمان... من لعابها أوجدوا الثلج والجليد وكثفوا السحب من دموعها الأخيرة وهي تناشد أبناءها الرحمة... وفوق رأسها رتبوا جدائلها الكثيفة الملتفة كالأفاعي وأقاموا جبلاً انبثقت منه العيون والينابيع وجرى الماء الحي إلى الكائنات... من عينها اليمنى فجروا نهر دكلاتو (دجلة)... ومن عينها اليسرى فجروا نهر الفرات... سدوا منخريها واحتفظوا بهما للفيضان..."

أن مقارنة سريعة بين مجريات هذه الملحمة كما وردت في نصها الأصلي وبين ما روته ميساء تكشف بوضوح مدى الاختلاف بين النصين ومدى انحياز الرواية إلى تيامات، فقد ورد في النص الأصلي:

"الأم تعامة، خالقة الأشياء جميعاً

أتت بأسلحة لا تقاوم، أفاعٍ هائلة

حادة أسنانها مريعة أنيابها
مُلئت أجسامها بدل الدماء سماً.
أتت بتنانين ضارية تبعث الهلع
توَّجتها بهالة من الرعب وألبستها جلال الآلهة.
يموت الناظر إليها فرَقاً
خلقت الأفعى الخبيثة، والتنين، وأبا الهول
الأسد الجبار، والكلب المسعور، والإنسان العقرب تلك
عفاريت العاصفة، والذبابة العملاقة، والبيسون.
أحد عشرة نوعاً من الوحوش أظهرت إلى الوجود"

تلك هي اسلحة تيامات كل ما يثير الرعب والهول في النفوس، أما اسلحة مردوخ فكانت الهراوة والقوس والجعبة والبرق والشعلة اللاهبة والشبكة والرياح والأعاصير:

"رفع الهراوة، أمسكها بيمينه
وربط القوس والجعبة إلى جنبه
ثم أرسل البرق أمامه
وملأ جسمه بالشعلة اللاهبة.
صنع شبكة يحيط بها تعامة
وصرَّف الرياح تمسك بأطرافها
ريح الجنوب وريح الشمال وريح الشرق وريح العاصفة.
خلق الأمهيلو، الرياح الشيطانية، وخلق الإعصار.
الرياح الرباعية والرياح السباعية والزوابع والرياح الداهمة"

لقد تحاشت الرواية ذكر كل هذه الاستعدادات والمقدمات التي من شانها أن تثير النقمة على الأم الكونية سيدة المياه المالحة (تيامات)، وتظهرها بمظهر الوحش الكاسر وبدأت في القصة من بعد مقتلها: "شطر الأبناء جسد الأم إلى نصفين"، كان هدف الكاتب البابلي ان يثير النقمة على تيامات ويجعل منها كائنا خرافيا مرعبا، أما هدف الرواية فكان عكس ذلك، هو خلق حالة من التعاطف والشفقة على تيامات، هكذا "كثفوا السحب من دموعها الأخيرة وهي تناشد أبناءها الرحمة..."، لقد صورت الرواية بدقة كيف مزقوا جسدها أشلاء، ليصير هذا الكون بسهوله وجباله وينابيعه وأنهاره وبحاره من أشلاء جسد تيامات أمنا الأولى:

"وعلى صدرها كدسوا الجبال وفجروا عيون الماء... من نصفها الآخر سقفوا الأرض وركزوها ثم صبوا تراباً في جوفها لكي يضمنوا عدم نهوضها وعودتها ثانية للحياة فلا تزاحمهم في ملوكية الكون... في ذلك اليوم الرهيب لم يندبها أحد من بنيها ولا رتل المنشدون مراثي الملكات والأمهات المقدسات عند رأسها... بل أقاموا فوق جسدها مهرجان ولادة العالم... ومنذ ذلك اليوم والأمهات وأمي يبكين لتهدأ نفس (تيامات) التي فتك بها أبناؤها..."

أرادت الرواية أن تقول أن هذا الكون بكل أجزائه ما هو إلا جسد أمنا الأولى تيامات، ومن ثم فإن أمها تبكي لتهدأ نفس تيامات، وليوقظ دمعها سبات الأرض ويبزغ الخصب في تراب حديقتها.

*****

ومع الصفحات الأولى تبرز النخلة لتشكل العلامة الأسطورية الثانية ولتفتح الباب على قراءة اسطورية متعددة التأويلات، فالبطلة تطالب زوجها بزراعة نخلة في الحديقة لكنه يقدم لها بدلا من ذلك لوحة تتضمن صورة لنخلة: "رجل وامرأة وبينهما النخلة... شجرة معرفة الخير والشر ووراءهما الأفعى، وهما يمدان أيديهما إلى عذوق النخلة الدانية..."، تلك هي المشكلة الأولى التي تحيلنا على قصة آدم كما وردت في الكتب المقدسة، لكنها تشكل قراءة جديدة للقصة، ففي الوقت الذي تشير الكتب المقدسة إلى أن حواء هي التي أغوت آدم بالأكل من الثمرة المحرمة فكان ذلك سبب طردهما من الجنة تقدم الرواية رؤيا مختلفة فتسأل البطلة بعد أن تتسلم الهدية:

". شكراً... ولكن ما هذا؟

. بداية الخسارة...

. أية خسارة؟

. فقدان الفردوس...

. أكان للسومريين آدمهم وحواءهم؟

. ألا ترين... هل يحتاج الأمر للشك أو للشرح، رجل وامرأة وبينهما النخلة... شجرة معرفة الخير والشر ووراءهما الأفعى، وهما يمدان أيديهما إلى عذوق النخلة الدانية...

. انظري... كلاهما يقطفان، لم تكن حواء هي البادئة، لكن الأفعى تقف وراءها وتغوي الرجل الذي يواجهها.

. أهذا يعني أنهما...

. أنهما شريكان في المعرفة وليسا شريكين في الخطيئة، هذان لم يقترفا خطيئة الجسد... بل جازفا بالفردوس من أجل المعرفة فعرفا نفسيهما في الشك وتجربة السؤال...

الأفعى لم تكن شيطاناً بل هي (شهوة المعرفة العظيمة) والمعرفة أخرجتهما من أمان الفردوس الأزلي إلى أرض المجابهة مع الموت..."

لقد ظلت تلك اللوحة معلقة على الجدار إلى جانب صورة حياة وغالب في ثياب عرسهما، إلى نهاية الرواية تؤدي فعلها الدلالي كلما اقتضت الحاجة.

وحين صار زياد يشاركهم الدار، يدعو ميساء لتحدثه عن تاريخ الأفاعي، فتشير إلى تلك اللوحة المعلقة، وتقول له: "– حين تنصل الاثنان من المسؤولية... ألقيا التهمة على الأفعى... بدآ حياتهما بتزوير الحقيقة".

*****

في الفصل الثاني تبرز ظاهرة اسطورية جديدة هي العلاقة مع الحيوانات، تبدأ بالحديث عن فرار الطيور بمختلف أجناسها، وفرار القطط مع سقوط أول صاروخ على البلاد ثم عودتها: "هجت القطط

إلى حين ثم عادت عندما أدركت بغريزتها البدائية أن الحرب ستطول... أقامت عشيرة من القطط في حديقة البيت وكانت حياة تقدم لها بقايا الأطعمة وتتحمل ألاعيبها وخدعها المسلية.".

هكذا ترسم الرواية شكلا من الصداقة بين حياة وتلك الحيوانات وسيتضح ذلك اكثر في الصفحات اللاحقة، إن هذا الأمر يفتح نافذة على مدخل أسطوري ثالث، إنه يحيلنا إلى انسان العهد الفردوسي، فقد ورد عند الياد وهو يستعرض الخصائص المميزة لإنسان ذلك العهد يذكر الصداقة المعقودة مع الحيوانات ومعرفة لغاتها كواحدة من تلك الخصائص .

إن الحديث عن انسان العهد الفردوسي يجرنا إلى الحديث عن الشامان لدى الشعوب البدائية، ممثلا لإنسان العهد الفردوسي، والشامان –كما يصوره مارسيا الياد– هو ذلك الشخص الذي يقابل في الديانات الأكثر تطورا المعنيين بالتجربة الصوفية، وهو موجود بين شعوب أواسط أفريقيا والأسكيمو وبلدان أخرى، إن الشامان يسعى إلى استرجاع شرط الإنسان الأولي الذي كان في البدايات، والذي تتحدث عنه الأساطير الفردوسية، وهو بفضل كفاءته في الوجد يصير الشافي من العلل والأسقام، والمرافق لأرواح الموتى إلى العالم الآخر، بمقدوره ملاحقة روح المريض التائه، يقبض عليها ثم يعيدها إلى جسدها وهو بفضل كفاءته بالوجد يسترجع جانبا مهما من الشرط الفردوسي، إنه يسترد الصداقة والألفة مع الحيوانات، إن صداقة الحيوانات ومعرفة

لغتها كانت من سمات الحياة الفردوسية، ولذلك يسترجع الشامان بمعرفته لغة الحيوان ذلك الشرط الفردوسي.

أن قراءة متمعنة لرواية حديقة حياة تكشف بوضوح عن جوانب مشتركة بين شخصية حياة وشخصية الشامان الذي تحدث عنه إلياد، بل ان هذا الشبه يمتد في العائلة كلها ليشمل ميساء واباها غالب.

أول هذه الصفات، هي علاج حياة للمرضى وقيامها بدور الطبيب أو الشافي في عدة مواضع من الرواية، أولها حين تفقد ميساء أباها تنهار قواها فيهمد جسدها إذ ذاك: "تعطيها أمها أقراصها المهدئة تفرك جبينها بقشور البرتقال وتدلك كفيها ويديها بمغلي زهور الخزامى لتهدئ أعصابها ومنابت الأعصاب في الأطراف تمسح العرق الذي يسح من وجهها وعنقها ثم تدثرها وتحضنها وتتلو رقية بضع آيات وهي تمسد الجسد الراعش.." إذ ذاك تطبق البنت عينيها وتروح في إغفاءة هادئة... تنتظم أنفاسها ويلوح ظل ابتسامة على محياها... ومرة أخرى تأتي أنيسة شقيقة غالب المصابة بالسرطان من البصرة برفقة ذويها ويدور الحديث حول مرض أنيسة فتؤدي لها حياة الدور الذي يؤديه الشامان مع أهل مجتمعه، هكذا تأخذ بمحاورتها لتصل إلى مكاشفتها بأمر إصابتها بالسرطان فتفاجؤها انيسة بأنها تعرف كل شيء. وإذ تسألها حياة:

– إذن ستبدئين في العلاج؟.

– من الغد، شرط أن ترافقيني إلى الطبيب ليحدد الجرعات... ويتواصل العلاج... وبعد أيام تقول لها أنيسة:

– حياة أمسكي يدي... لقد زالت الحمى... أنا اليوم أحسن حالاً من الأمس. أجدني أقوى... أستطيع الآن السير بدون ألم...

وفي اليوم التالي يخبرهم الطبيب أنها بوادر استجابة الجسم للعلاج... قد تبدأ المعجزة... تقشر حياة برتقالة، تفصصها وتضع الفصوص اللامعة في فم أنيسة الذي ما عاد يميز بين مذاقات الأشياء... حياة تحملها بين ذراعيها بعد أن غدا جسدها كيس عظام صغير، بحذر ترفعها كأنها رضيع هش العظام وتغسل لها ما تبقى من شعرها الجميل وتدعك جسدها برفق بماء ساخن عطرته بورق النارنج وماء الورد... تطهر ثنيات المفاصل التي توطنت فيها بكتريا العرق... تمسح العنق والصدر والكتفين، تدهن حياة جلدها الذي تغضن بزيت اللوز وتدعها لتغفو بمنومات ومسكنات... في انتظار معجزة قد لا تخطئ السبيل إلى جسدها. هكذا وكما يفعل الشامان، تقوم حياة بملاحقة روح انيسة التائهة، تقبض عليها ثم تعيدها إلى جسدها. وآخر النشاطات الشامانية ما حصل في دارها عند إقامة المعرض المخصص للصور الفوتوغرافية في دارها، إذ تستعين بها أم توماس فترافقها إلى داخل المنزل لتقيس ضغطها وتعطيها حبة مهدئة.

ومن بين الصفات المشتركة بين أسرة حياة والشامان معرفة العائلة بلغة الحيوان، فميساء وهي تصغي لحفيف الأشجار وهفهفة الريح تتذكر أن "علمها أبوها مذ كانت في الرابعة كل أسرار الطبيعة... جعلها تنصت لسقسقة العصافير في الصباح قبيل شروق الشمس أو تستمتع بضجة الطيور في الأماسي عندما تعود قبائل العصافير والحمام إلى

أعشاشها ساعة بزوغ القمر وهي ترقص أو تردد أغاريدها... وتشتبك مع بعضها لتدافع عن موطئ جناح يكون جائزة طيران طويل استغرق أَنْهِرَةُ الشتاء...

كان يقول لها أو لعله أراد أن يقول لها:

انظري هذه العصافير تعود من كد النهار وكل طائر يروي قصة مغامرته، يحدث القبيلة عن معركة خاضها وحبة قمح فاز بها أو ثمرة قنصها من طائر آخر... وكل طائر يتعلم حين يحكي ويتعلم حين يصغي ويضج الجميع معلنين بهجة الريش برعشات الحياة..."، وحين تتناول انيسة إفطارها "... تقترب قطة رمادية صفراء العينين منها، تلقي لها بقطعة خبز.. تنظر القطة نظرة امتنان لكنها لا تقترب من أنيسة... بل تتراجع خائفة... تحدس حياة أن الحيوانات ترى الألم لدى الإنسان... ترى لون الألم يحيط به مثل هالة... تدرك الحيوانات ما يجول في الأجساد القريبة منها، أو أنها ترى شبح الموت فتهرب".

ان معرفة لغة الحيوان تقود إلى إقامة علاقة صداقة وألفة حميمة تؤدي إلى الاندماج مع الحيوانات، ويؤكد الياد على التمييز بين الاندماج والامتلاك، فيستعيد غبطة وحيوية، تتيح للشامان الالتحاق بذلك الزمان القديم الذي تحدثنا عنه الأساطير الفردوسية. وحين ننتقل إلى عالم الرواية، نجد مثل هذه العلاقة تتحقق بحذافيرها بين غالب وطيور الحديقة، يكشف ذلك المقطع الآتي من النص: "ريق الفتاة يتحلب لمذاق التين والفم يتذكر عسل المذاق وطقطقة البذور تحت الأسنان ويقطف الأب تينة أو اثنتين، وحين تطلب المزيد يقول لها:

– لا.. أنت حصلت على نصيبك من هذه الشجرة... وما تبقى من التين رزق العصافير والحمام... انظري... ها هي حمامة تحط على شجرة الكمثرى، تنتظر أن نبتعد... هيا... فلندخل... سترين أنها ما إن تطمئن حتى تنال حصتها من التين".

هكذا يتحقق الاندماج بين غالب وطيور الحديقة بعيدا عن النفعية والامتلاك، ولنتذكر أن كافة الحيوانات التي ورد ذكرها في الرواية هي بعيدة عن إمكانية الامتلاك. أن العلاقة بين حياة والكائنات الحية قائمة على الاندماج بعيدا عن الامتلاك أنها تتجاوز الحيوانات إلى النباتات ولنصغي لحياة تقول بصراحة: "هذه العشبة عالم حي، لا يقل حياة وأسراراً عنك وعني... وكل ما هو حي هنا ينتمي إلي وأنتمي إليه... نحن أجزاء من كون عظيم... كل ذرة تراب وكل جسد كون كامل بذاته. هذه الزهرة تكون بي وأكون بها لا تملكني ولا أملكها... هذه هي علاقتي بالحياة... هل هناك شيء تنتمي إليه في هذا العالم؟".

بل وتتجاوز النباتات إلى كل كائنات الوجود تقول ميساء في مذكراتها: "تعلمت لغة العشب وتحركات النجوم في أفلاكها حتى استغرقني ذلك طويلاً مع انهماكي في الموسيقى مما غيّب عن وعيي أية إمكانية لتحليل الأحداث تحليلاً منطقياً... لكنني من جهة أخرى استطعت فهم أسرار الطبيعة وألغازها وملاحقة إشارات الأفلاك وتحولات الفصول، ومنحتني هذه الاهتمامات مفاتيح سحرية لأحاجى الوجود".

*****

المعركة التي دارت بين مردوخ وتيامات كانت تعبر عن الصراع بين السكون والحركة في بعض تأويلاتها، وقد وردت ضمن الفصل الموسوم بـ "من أوراق ميساء، وقد جسد هذا الفصل الهواجس والأفكار الدائرة في ذهن ميساء والتي تناجي بها حبيبها زياد الذي غادر بلادها وحيدا بعد أن يئس من أقناعها بالرحيل معه، صراع الأفكار الذي يدور بين زياد وميساء يعيدنا إلى قصة تيامات ومردوخ من جديد، هكذا يكون عالم زياد الذي يتباهى به مجرد أكذوبة في نظر ميساء، تقول له: البيئة الأخرى ترفض وتجاهد كل وافد... ترفض عرضه المسرحي، تقول له: " جائزتك التقديرية التي نلتها من مؤسسة أوربية لا معنى لها لأنها قيمت فيك عدميتك وتبددك...".

*****

التقابل الطباقي في الرواية يتجسد بوضوح بين سوزان وحياة: "ما إن تشتد الريح حتى تنهمر فوق البيت وبساتين البرتقال النهرية رائحة احتراق الغاز من مدخنة مصافي النفط... "توصد النافذة وتشعل جهاز تعطير صغير يعمل بالكهرباء، يغمر جو البيت متى شاءت بأريج غابات أو عبير شواطئ، أو عطور زهور الأوركيد أو أنداء أعشاب الألب من جبال سويسرا..."

"تستعير سوزان بحراً مصغراً بثروة تملكها، مياه لازوردية وأمواج... نعم... أمواج يولدها جهاز صغير يوهمها بامتلاك بحر في بلادها المشمسة، بحر... لكنها ترى ضفتيه، لا يأخذها طويلاً إلى المجهول، لا يرعبها بأسماكه المفترسة، لا يمنحها أمل الرحيل، بحر مزيف... كل ما حولها تزييف لأشياء حقيقية ولت... كل ما في حياتها استعارات عن حيوات أخرى..."

*****

تقوم التقنية الفنية للطفية الدليمي على ظاهرة التقابل الطباقي بين المشاهد أو بين الشخصيات، في الفصل السابع نواجه تقابلا في الرؤيا يؤدي إلى اختلاف في وجهة النظر تجاه الكثير من الأمور بين ميساء وزياد، هو يقول:

"– أنا لا أؤمن بغير حسابات الواقع واحد زائد واحد يساوي اثنان"

وهي تقول: "كنت أرى الجسد مأوى الروح التي تتصل بالأكوان والطبيعة وهي التي تتلقى الإشارات من السنبلة وذرة التراب... من النهر والنملة والعشبة والموسيقى... حينما تشط بي الأحلام وتأخذني الروح في معراج الموسيقى أعزف تقاسيم روحانية يشف جسدي وأصير... ماذا؟ لا أدري أصير ماءً، أصير أجنحة ضوء أصير نفسي التي تحب ويثقلها الحزن".

إن هذه الرؤيا التي تعيشها ميساء تحيلنا إلى معتقد قديم ينقله لنا مارسيا الياد خلاصته أن المرأة تصير حبلى عندما تدنو من بعض الأماكن كالصخور والمغاور.. عندها تدخل روح الطفل أحشاء المرأة آتية بوساطة بعض الأحياء المائية كالأسماك والأوز والضفادع، لقد أوجدت هذه الذكرى الغامضة عن وجود عاشه المرء في أحضان الأرض أوجدت عند الإنسان شعورا بالقرابة الكونية مع الوسط المحيط، وإحساسه بالانتماء إلى ذلك الوسط أكثر من انتمائه إلى النوع البشري.

ذلك اختلاف بين المنطق العقلاني لزياد والرؤيا الصوفية لميساء، عقلانيته تقوده إلى هجر بلاده، وصوفيتها تدعوها إلى التشبث بالأرض والدار والحديقة، يتجسد ذلك الاختلاف من رسالتين احداهما من زياد إلى ميساء ، والأخرى من ميساء إلى زياد، في الأولى يخبرها أنه تعلم اللغة وسيختار نصا لهارولد بنتر، ترى لماذا هارولد بنتر دون غيره؟ وما علاقة ذلك بالمنطق العقلاني الذي يؤمن به؟ أأجل الإجابة إلى حين.

في الرسالة الثانية تخبره أنها ستكتب نصا عن جلجامش الباحث عن الخلود.

في خاتمة هذا القسم يتحقق التقابل الطباقي الثاني، بين زياد وكايد الحردان، زياد برقته وعذوبته وهمه الثقافي وكايد الحردان بخشونته وهمجيته وعبادته للمال.

*****

الاختلاف بين منطق زياد العقلاني ورؤيا ميساء الصوفية افرزا نصين ينبغي أن يكونا مختلفين، أحدهما نص حاضر والآخر نص غائب، ميساء قدمت نصها كاملا (كلكامش وشجرة الصفصاف)، أما زياد فلم نعرف من نصه غير اسم مؤلفه هارولد بنتر، والآن حان الوقت أن نعود إلى السؤالين المؤجلين: لماذا هارولد بنتر دون غيره؟ وما علاقة ذلك بالمنطق العقلاني الذي يؤمن به؟.

ابتداء تكشف لنا سيرة بنتر أنه معروف بمواقفه الرافضة لغزو العراق والمنتقدة للسياسات الامريكية في العالم، ترى أهذا هو المسوغ الرئيس لاختيار نصه للتمثيل؟ لا يبدو أن ذلك سبب كاف، وان هنالك دافع آخر لهذا الاختيار، من أبرز خصائص مسرح هارولد بنتر أنه يبرز الجانب اللاعقلاني من الحوار، ويقدم اللامعقول علي المعقول، وكأنه يريد أن يقول من خلال ذلك، بأن العالم لا يُدرك كله بالمعرفة الواضحة، بل يتضمن بقايا غير معقولة للتأويل وهو في مسرحه يحرق جميع انظمة وقواعد الكتابة المتعارف عليها، أنه يستخدم ما لا يستخدم في المسرح، مثل استعماله للأخطاء النحوية بقصدية واضحة، والحشو وما كان لفظه زائدا علي أصل المعني من غير أن تحمل الزيادة فائدة، كما يلجأ إلى اللغو والتكرار والتناقضات الداخلية. ومع ذلك نشعر بأن أسلوب بنتر يبقي سلسا وممتعا دائما، وذا إيقاع يجعل المتفرجين يتتبعون المسرحية إلي آخرها بكل شغف ولهفة.

كما أن الملاحظ علي شخصياته، انها لا تعير انتباها لما يقوله الآخرون، بل إنها لا تولي أهمية حتي لما تقوله هي نفسها. آراؤها

مكررة، مفككة، بلا رابط، أحاديثها متهافتة، وغير معقولة. وكأن هارولد بنتر يريد أن يكشف بهذه الطريقة، عن خلو وفراغ وخواء اللغة ، وأخيراً، كأنه يروم الوصول إلى مسرح العبث بالاقتراب من سينما هتشكوك وجوزيف لوزي وصموئيل بيكيت...

تقابل عالم هارولد بنتر الذي احالنا عليه أسمه، عالم "جلجامش وشجرة الصفصاف" فصل مسرحي تتداخل فيه علامات الموت وعلامات الحياة تحيط بزورق يتهادى في النهر، يبرز جلجامش مرددا منلوجا داخليا يطرح همومه ومخاوفه وهو يواجه الموت، تحاوره ثلاث شخصيات: شجرة الصفصاف ونيسابا وسيدوري، وتعبر عن ثلاثة وجهات نظر شجرة الصفساف التي تؤكد على حتمية الموت وأنه المصير الذي لابد منه للإنسان وكل الكائنات الحية، وسيدوري الداعية إلى حياة العبث والمتع الزائلة، ونيسابا سيدة المعرفة تدعوه إلى تعلم المزيد من المعرفة فبها يبقى اسمه متلألئا على حجارة الأسوار في أوروك المقدسة، وبالمعرفة ستنكشف له أسرار الوجود وسيدوم ذكره.

تفوز نيسابا من بين هذه الأصوات الثلاثة برفقة جلجامش عبر بحر الموت، ولنتذكر أن نيسابا هي صوت المؤلف الحقيقي، فقد اطلت من بين ثنايا الرواية لتصرح بالقول: "أنا نيسابا سيدة المعرفة حذفوا وجودي من نص الملحمة فلبثت حبيسة العدم لكنني سكنت ذاكرة الكاتبة السومرية وأوحيت لها أن تظهرني خلال عصر من العصور."

تتصارع فكرتان من خلال النصين (الغائب والحاضر) في مواجهة الموت الذي صار يعشعش في البيوت والحدائق، هما فكرة الخلود التي

ينادي بها زياد، وفكرة الحب الذي تدعو له ميساء، زياد وجد في رحيله عبورا لبحر الموت ووصولا إلى الضفة الأخرى، ومن ثم سيقهر الموت بأن يحقق الخلود والشهرة، وميساء ترى ان بالحب يتحقق الانتصار على الموت، وأن كلكامش أقلقه الموت، لأنه لم يكن قادراً على اجتراح فعل الحب، والدليل رفضه لحب عشتار، ولكننا حين نعود إلى اسطورة، ميساء نجد نيسابا تقول: "بالعمل سيبقى اسمك متلألأً على حجارة الأسوار في أوروك المقدسة، وبالمعرفة ستنكشف لك أسرار الوجود وسيدوم ذكرك "وذلك هو جوهر الخلود، لكن ميساء ترى في عمل زياد بحثا عن خلود شخصي زائف, وزياد يفسر العمل بأنه دعوة إلى الحياة، سواء أكانت الدعوى على لسان سيدوري أو نيسابا.

*****

يبدأ الفصل الأخير بغسان وهو يتأمل كتابا مصورا عن ذئاب القطب الشمالي ويدخل في منلوج داخلي محاورا الذئاب، حتى تأخذه سنة من النوم فيجد نفسه في موضع في ساحة الحرب وأمامه ذئب جميل، الذئب يقيم حوارا معه ويعلن عن براءته من دماء البشر، ويرفض كافة حكايات الافتراس المنسوبة إلى الذئاب حتى تتغير صورة الوحش في رأس غسان إلى الضد، حتى يتساوى الذئب والإنسان في القتل والافتراس والإماتة، ويصير الإنسان وريث الأقفال والقضبان في نظر غسان... يستمر المنلوج على امتداد ثلاث صفحات، انه يحيلنا إلى

لامية الشنفرى، وعالم الصعاليك المشردين في الصحراء الذين تبرؤوا من انسانيتهم وأعلنوا انتماءهم إلى عالم الضواري، يقول فيها:

"أقيموا –بني امي– ظهور مطيكم   فإني إلى قوم سواكم لأميل
وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُون: سِيدٌ عَمَلَّسٌ   وَأَرْقَطُ زُهْلُولٌ وَعَرْفَاءُ جَيأَلُ
هُمُ الأَهْلُ لا مُسْتودَعُ السِّرِّ ذَائِعٌ   لَدَيهِمْ وَلاَ الجَانِى بِمَا جَرَّ يخْذَلُ
وَكُلٌّ أَبِى بَاسِلٌ غَيرَ أَنَّنِى   إذا عَرَضَتْ أُولَى الطَرَائِدِ أبْسَلُ"

يستيقظ غسان من غفوته على ذكرى سوزان ولقائه الأول بها، هكذا تتماهى سوزان بالذئب ويصير الذئب معادلا موضوعيا لها .

*****

تحليل شخصية سوزان يتطلب الوقوف عند لقائين:

اللقاء الأول يتم بعد خطوبتها من عبد المقصود:

سوزان تأتي إليه في الاستديو تحمل علبة كارتون كبيرة ومغلفات هدايا... تخرج قالب حلوى كبير من العلبة وتضعه أمامه... تحدثه عن خطوبة عبد المقصود الغنام لها، هي تتحدث عن عبد المقصود وكأنه بعض مقتنياتها، تقول له:

– أتريد أن أعرفك به؟ إنه من أثرى أثرياء بغداد بوسعه تمويل أي مشروع يخطر على بالك، معرضك الذي تحلم به على بغداد، ألا تريد رؤيته؟

تقول له:

– لكني أحببتك... سأواصل حبك... يصعب نسيانك.

هو يقول لها:

– خذي أشياءك وغادري..

– أردت للقائنا الأخير أن يكون احتفالاً استثنائياً بحبنا... سأبقى أحبك أنت رجل لا ينسى، يطفئ أضواء الاستديو ويرتدي سترته.

هكذا يتضمن ذلك اللقاء دعوة صريحة إلى ممارسة جنسية مع غسان وهي على ذمة رجل آخر.

اللقاء الثاني: يتم بعد ثلاث سنوات، وبعد موت زوجها عبد المقصود، وبعد سلسلة لقاءات بحياة وبنتها ميساء وتأثرها بها:

سوزان تأتي إليه في داره، غسان يفاجأ بها، يقول:

– سوزان؟... هل هي ليلة القدر؟.

يقول: أنت سوزان بهجت أمين، تعودين إلي... هكذا بدون مقدمات... لا أصدق... لابد إن في الأمر خطأ ما... أو سراً ما لا... لا أصدق... تقدم له الهدية:

– خذ... افتح هذه...

– ما هذه؟

– افتحها وسترى...

يمزق الغلاف الورقي الأبيض، يقلب اللوحة ويراها: لا يقول شيئاً، تلتمع مقلتاه بنظرة دهشة ممزوجة بالإعجاب والامتنان، كانت لوحة للفنانة

هناء مال الله، ترى لماذا هناء مال الله؟ وما الدلالة السيميائية وراء ذلك؟.

لنؤجل الإجابة إلى حين، ولنقف أمام ما يحيط باللقاءين.

في اللقاء الأول تم الدخول دون مقدمات: "الجمال يبدد هيبته والموت يسري في يده وجسده ويتوغل ألماً في أحشائه وسوزان تأتي إليه في الاستديو تحمل علبة كارتون كبيرة ومغلفات هدايا".

واللقاء الثاني تسبقه مقدمة طويلة تصور الفضاء تصويرا مفصلا، فسوزان تجتاز الشيراتون والمارديان وتتوقف عند قاعة (دجلة للفنون)... وتسير بسيارتها حتى تصل إلى سوق البتاوين وتصفه وصفا دقيقا، ثم تصف الدار وبابها والنوافذ المحيطة بها والشرفة المطلة عليها وشجرة السدر والأزهار التي تظللها، وروائح الأطعمة التي تفوح وقت الظهيرة، وكيف يضغط أصبعها على الجرس... ثم تصف عتمة المجاز الباردة وأثاث غرفة الدخول...

رسم المشهد بهذه الطريقة المفصلة لابد ان تكون له أسبابه الموجبة، فما هي؟

قد يتضمن الوصف بشكل عام وبحسب حميد لحمداني أحدى وظيفتين: جمالية لا وجود لها الا في الأعمال القديمة أو تفسيرية تتضمن معنى معينا ضمن سياق الحكي، وفي هذا المجال وبحسب ريكاردو أن يأتي الوصف سابقا لمعنى ضروري من المعاني، أي يكون الوصف إرهاصا لهذا المعنى، وفي مجال الرواية موضع الدرس، أن

السبب وراء هذا الوصف المفصل هو الكشف عن مستوى التباين الطبقي بينها وبين غسان، ففي الوقت الذي تصف بدقة روائح الباميا والمحشيات تشير بشكل عابر كيف كانت تأتي مع أم توماس لتشتري لها العصافير وتطبخها مع البرغل أو تشتري المونة الموصلية، أو عن طريق المقارنة بين ديكور دار غسان وخارطته القديمة بمجازها المعتم والباب الحديدي المزود بنهايات حادة كالأسهم تتكرر على السياج الحديدي ثم الباب الخشبي ذي الطلفتين ذلك الديكور الذي يعود إلى بدايات القرن العشرين مقارنة بدارها الواقعة في محلة المسبح.

أن الانتباه إلى التفاوت الطبقي بين الاثنين يمكن اعتباره علامة على التغير الجذري في شخصية ميساء وجدية نظرتها إلى الزواج من غسان قياسا باللقاء السابق.

وإذا ما انتقلنا إلى جيرار جينيت نجده يميز بين مشهد مفصل وحكاية مجملة يحيل دوما على تعارض في المضمون بين الدرامي وغير الدرامي، أي بين الأعمال القوية والأعمال الضعيفة وقد وجد ذلك في مدام بوفاري بشكل خاص، وينطبق هذا الكلام على حديقة حياة، فإن الزيارة الأولى –من وجهة نظر سوزان – كانت لا تزيد على مغامرة طائشة لذا رسمت أحداثها بشكل مجمل سريع، أما الثانية فكانت في نظر سوزان أيضا قضية مصيرية تحدد مستقبلها لذا جاءت بشكل مشهد مفصل.

ما علاقة كل هذا الكلام بهناء مال الله ولوحتها؟.

وقبل ذلك هل اختارت سوزان تلك اللوحة بمحض إرادتها عن وعي تام بما تفعل؟.

حين دخلت سوزان قاعة دجلة للفنون لم تكن تعرف أسم هناء مال الله أصلا، وبادرت... "تسأل السيدة صاحبة القاعة عن لوحة لرسامة عراقية ذات قطع متحركة تشبه الرايات أعجبتها قبل شهرين...

– نعم إنها لوحة الفنانة هناء مال الله... أعتقد أنني بعتها لأحد الهواة الأجانب... تعرفين اللوحة لا تمكث طويلاً، تبقى متنقلة من يد إلى أخرى، لدي لوحة تشبهها للفنانة نفسها..."

هكذا يبقى عنوان اللوحة مسكوتا عنها إلى نهاية الرواية، لكن شخصية صاحبتها هناء مال الله تحيلنا إلى أمور كثيرة، من بينها أن الهاجس الأساسي في أعمالها يتناول تأثير العنف والدمار على الإنسان، ورصد حالة الخراب التي تمر بها البلاد، وكيف تحولت بعد إشاعة السرقة والنهب والفوضى والتحطيم مما جعلها تحطم سطوح لوحاتها، وهي كثيرا ما تلجأ إلى استعمال الخرق والخيوط المتدلية والأحذية العتيقة والطيور المحنطة في لوحاتها تعبيرا عن حالة النبش الذي تعرض لها تاريخنا، وقد جاء في سؤال سوزان عن اللوحة المطلوبة انها كانت تتدلى منها قطع قماش مرفرفة، مما يعني ان اللوحة التي وصلت إلى يد غسان كانت من هذا الطراز، فكأن المؤلفة، وهي تشير بتلك اللوحة إلى عالم هناء مال الله والخراب الذي حل بالبلاد، تقدم عالم تلك المحلة والخراب الاجتماعي الذي حل به مصداقا. على اشتغال الفنانة.

من الأمور التي تكررت في أعمال هناء مال الله هو الهدهد الذي تكرر في أعمالها عدة مرات وبذلك فقد شكل دالا مهيمنا، وقد وصفته الفنانة بأنه لاجئ، يبحث عن مساحة للعيش في وسط الدمار، وقد جاء في إحدى اللوحات مقطوع الرأس حاملا غصن زيتون، وقد فسرت الفنانة وجوده بأنه هدهد النبي سليمان، ولكنه الآن مقطوع الرأس (فلا خبر معه)... ولأنه محنط فهو كيان زائف، ولأن غصن الزيتون يابس فلا أمل فيه، هو مثل السدرة التي رأتها سوزان أمام دار غسان...

ترى ما الذي يعنيه هذا الهدهد؟ أيكون معادلا موضوعيا لسوزان التي خربتها الحرب وجعلتها كيانا خاليا من الروح؟ والتي عبث فيها عبد المقصود كل ذلك العبث؟ أم هو معادل موضوعي لغسان الذي عبثت به سوزان بهجرها إياه طيلة هذه السنين؟.

ولكن هل كان هناك هدهد أصلا؟ أم أنه من صنع خيالنا افترضنا وجوده بهذا الشكل التعسفي؟ الكاتبة تركت الأمر مبهما، ولم تحدد اسم اللوحة أو صفاتها أو محتوياتها؟ ولم تترك لنا ما نهتدي به غير اسم الفنانة فقط.

غير أننا إذا قارنا بين النتائج التي تمخضت عن الهدية الأولى والهدية الثانية نجد الفارق كبيرا، فالأولى أدت إلى طردها من الاستديو، والثانية تجعله طوع بنانها، يعلن استعداده لمرافقتها حتى إلى آخر الدنيا، هل جاء ذلك نتيجة لذكاء سوزان؟ او لخبرتها الطويلة في الحياة؟ سيرتها في الرواية لا تدل على ذلك.

*****

النافذة الأخيرة التي تنفتح على آخر مداخل القراءة الأسطورية تتحقق في آخر الرواية، حين "تفتح حياة عينيها وتقول بشفتين راعشتين وصوت مختنق:

– غسان.. إنه هو.. أين عثرت على هذا الرجل؟

– أي رجل؟

– رجل الصورة..."

فمن هو رجل الصورة هذا؟... وما الدلالة الأسطورية التي يحيل عليها؟ تجيبنا حياة بالقول "أنه غالب" غالب ذلك الحاضر الغائب منذ بدء الرواية حتى خاتمتها، ترى لماذا كان جالسا في شارع ١٤ رمضان؟ ولماذا شارع ١٤ رمضان دون غيره؟.

من المعلوم أن الاسم المذكور أطلق على هذا الشارع تخليدا لانقلاب ٨ شباط الأسود، الذي شهد مذابح هائلة في صفوف العراقيين، ولنؤجل إكمال الإجابة إلى حين.

عرفنا غالب حاضرا في ذاكرة ميساء التي أمضت عامين في ذهول وغياب وكوابيس مروعة، منذ أن فقد في الحرب وهو يحلم بغد لابنته الصغيرة التي يريدها عالمة آثار، وهي تهيئ نفسها كل ليلة لقدومه... فتلبس أبهى ثيابها، وفي ذاكرة امها التي كانت تقف كل مساء أمام النافذة وتطلق لدموعها العنان، أمها التي رفضت خاطبين كثيرين طلبوا يدها للزواج، ويكون جوابها أنا متزوجة وزوجي غالب، وأنا بانتظاره،

كانت كلما لجأت إلى النوم تمد يدها تحت الوسادة وتتخيل يده تعانق كفها، وتقول له: سننتظرك حتى نهاية العالم... فهو إذا الغائب المنتظر.

يقترن ذكر (حياة) وزوجها المفقود (غالب) بالحديقة وعشبها البري ونبات الخروع والحلفاء والخباز فهي الشاهدة على عبور الزمان وتبدلات الفصول وتحولات النجوم في أفلاكها... ويبقى حضور هديته المعلقة في الواجهة والحديث الطويل حولها محفورا في ذاكرتها... وتبقى ميساء التي صارت في الرابعة والعشرين تعزف كونسرتو الكمان لمندلسون، وتجرب أن تؤلف قطعة موسيقية لتقدمها هدية للأب في حفلتها الأولى التي حلم بها على مسرح الرباط... هي تقول: لدي الزمن... سأجازف بالزمن... أبدد اللحظات الثقيلة... أبددني... أفلت من قبضة الزمن ولكن أين يمضي بي الزمن؟... كوابيس، وعدم... أطروحة تخرجها كانت تقوم على تجربة العمل في موقع (أور)... هناك كانت تعبث بالزمن.

وأمها حياة اعتادت في ليالي تبتلها الطويلة أن تقوم بتصحيح توقيت الساعات وتضبط حركتها ليتسق سريان الزمن مع جريان الدم في عروق النساء، أو لعلها تسعى إلى ضبط اندفاعات الحياة في دمائها بضبط حركة الساعات وتقنين الزمان... ها هي الآن تنشغل بتصحيح الزمان وقد اضطربت وتناثرت لحظاته، هكذا تتحقق الأسطرة حين تتكشف شخصية غالب عن شخصية أخرى، تشترك معها بثلاث صفات هي الغائب والمنتظر وصاحب الزمان، والصفات الثلاثة ألقاب للأمام

المهدي محمد بن الحسن العسكري، الذي غاب عام ٢٦٠هجرية وما زال أنصاره ينتظرونه إلى اليوم.

غير أن ساعة غريبة تعترض طريق هذا التأويل "ساعة غريبة هي تحفة البيت الوحيدة الباقية من زمن السعادات الآفل... كانت هدية غالب لحياة في الذكرى الأولى لزواجهما... نسيتها حياة ردحاً من زمن الرعب، كانت الساعة مخبأة في خزانة الثياب، لكنها تتذكرها عندما تنهار الخزانة بعد سقوط الصاروخ على بيت زياد... تجدها متوقفة خرساء، لا تشرق فيها شمس ولا قمر وهي التي تقود أيام الحب في مرتقيات الشمس والأقمار وتضبط مواقيت الأيام والشهور والسنين والهفوات والأشواق... كانت أعجوبة ميساء في طفولتها وهي ترى فيها شمساً ذهبية تشرق في أعلى مينائها البيضوي الذي له لون السماء وتدور الشمس على قدر ساعات النهار وعند الغسق تحمر حوافها وتضرب في محيط معتم وسرعان ما يبزغ قمر فضي ينير الأعال ويتبدل في منازله حتى ينتهي الشهر القمري... قال لها غالب:

– صنعت في إحدى مدن الهند ربما في حيدر آباد، أو كيرالا... أحضرها أبي من إحدى رحلاته إلى الهند".

تلك هي هدية غالب إلى حياة بمناسبة زواجه منها، حياة المشغولة بالزمان وتوقيت ساعاته، تستقبل هدية صاحب الزمان، تلك اسطورة جديدة تستحق الوقوف عندها، ولنتذكر ان الساعة هذه لا تنتمي إلى زماننا بل تنتمي إلى زمن السعادات الآفل... وتلك إشارة إلى الزمان الفردوسي القديم أي إلى العصور البدائية، ثم انها "صنعت في إحدى

مدن الهند" فهي تنتمي من جهة المكان إلى الهند، وهي الآن معطلة خرساء غير أنها قابلة للاشتغال حين توجه العناية إليها، فتعود لها الحياة، وتواصل حركتها المطابقة لحركة الطبيعة، تلك كلها اشارات سيميائية، توصلنا إلى معرفة ذلك الجالس على دكة في شارع ١٤ رمضان.

في دراسة سابقة عن قصة محو النساء للطفية الدليمي جرت الإشارة إلى مقولة رولان بارت: "الأسطورة افضل أداة قابلة على القلب الأيديولوجي"، والأن يتطلب الأمر البحث عن الأسطورة التي يراد لها أن تحقق القلب الأيديولوجي، من بين الأفكار الهندية القديمة.

يقودنا البحث في الديانات والمعتقدات الهندية إلى الجيناتية التي أسسها ماهافيرا (البطل العظيم) وهو رجل من أثرياء الهند عاش في القرن السادس قبل الميلاد، وحزنا على فقد أبويه بطريقة مفجعة خلع عن جسده كل ثيابه وضرب في أنحاء الأرض زاهدا متقشفا واستطاع أن يكون له دينا وأنصارا يعظمونه، ومن بين أفكارهم أن طريق الخلاص يتحقق عن طريق توبة تقشفية، يجري معها الامتناع عن إيذاء كل الكائنات، وأن يأخذ الفرد منهم على نفسه خمسة عهود, هي أن لا يقتل أي كائن حي، وأن لا يكذب، وأن لا يأخذ ما لم يعطه، وان يصون عفته، وأن ينبذ استمتاعه بالأشياء الخارجية كلها، ومن بين عقائدهم أن لا يجوز للجانتي أن يذبح حيوانا أو يضحي به، ومن بين عقائدهم أنه يحق للجانتي أن يجوّع نفسه حتى الموت، ومن بين قادتهم من قتل نفسه بتجويعها حتى الموت، وهم يؤمنون بوجود روح لكل شيء مادي،

وهم بمختلف طوائفهم يلبسون الملابس العادية جدا، وقديسوهم يجوبون الطرقات عراة الأجسام، وقد كان غاندي من المتأثرين بهذه الديانة.

تتناص هذه الجماعة مع شخصية غالب وعائلته إلى حد كبير وقد مر بنا علاقة هذه الأسرة بالحيوانات حتى وصفناهم بالشامانية، وموقف حياة من الملابس، وكيف أنها كانت تشتري لبنتها الملابس القديمة وترقعها لها، وقد مر بنا في وصف غسان لرجل الصورة أنه "يرتدي ملابس بالغة الرثاثة ويعتمر (كاسكيت) رمادية اللون ويدخن بنهم وهو ذاهل عما حوله" وحين "يغادر الدكة ويده تقبض على كيس عتيق ظهرت منه أطراف ثياب مهترئة وصحف قديمة"، ومن بين سلوك عائلة غالب كيف كانت تكتفي بالضروري من الطعام، وكيف كان غالب يكتفي بإعطاء حبة تين واحدة لميساء وحين تطالب بالمزيد يقول لها أن ذلك من حصة الحمام، وكيف كان يعلمها فيقول لها: "نحن أجزاء من كون عظيم... كل ذرة تراب وكل جسد كون كامل بذاته..." وكيف أن حياة رفضت أكثر من دعوة للغداء من قبل سوزان، وكيف رفض غالب دعوة غسان، وأخيرا كيف أن الصراع بين حياة وكايد الحردان كان بسبب المطعم كل تلك علامات تؤكد التطابق بين اسرة غالب والمنتمين إلى الديانة الجيتية.

أن تلك الساعة العجيبة ظلت معطلة ومنسية مدة طويلة من الزمن في دولاب حياة، حتى حلت الكارثة بسقوط الصاروخ على دار زياد، عند ذاك صارت الحاجة ماسة إلى القلب الأيديولوجي الذي تحدث عنه

رولان بارت، ومن ثم الوصول إلى اعتناق ايديولوجيا جديدة، تكون رد فعل على الأيديولوجيا المهيمنة، أن الأيديولوجيا الجديدة التي تبشر بها الرواية تنتمي إلى مبدأ اللاعنف الذي نادى به غاندي.

والآن... وإذ نعود إلى سؤالنا السابق... لماذا كان غالب جالسا في شارع ١٤ رمضان؟ ودلالة الشارع على ردة ٨ شباط، نتذكر كلام بول ريكور عن الفعل المؤسس ووظيفته في الايديولوجيا، فهو ذلك الحدث الاستثنائي الذي تنبثق عنه الايديولوجيا، ما دامت الأيديولوجيا هي وظيفة المسافة التي تفصل الذاكرة الاجتماعية عن حدوث ما يتعين تكراره، ان هذا الكلام ينطبق على الفعل المؤسس الإيجابي، نفهم ذلك من خلال الأمثلة التي ذكرها ريكور: الإعلان الامريكي للحقوق، الثورة الفرنسية، ثورة اكتوبر ١٩١٧...، أما الآن فنحن أمام فعل مؤسس سلبي، لذا فإن الصيغة الجديدة للأيديولوجيا ستكون هي وظيفة المسافة التي تفصل الذاكرة الاجتماعية عن حدوث ما يتعين تجنبه وليس تكراره، وبذلك فإن وجود غالب في شارع ١٤ رمضان هو علامة سيميائية على ايديولوجيا اللاعنف التي تبشر بها الرواية، في مقابل أيديولوجيا الذبح والإبادة والقتل الجماعي والحروب الطاحنة التي عاشها العراق منذ عام ١٩٦٣ إلى اليوم.

وحين سقط الصاروخ على دار زياد، تحقق الانتباه إلى الساعة المنسية، فجرى التوجه إلى هذه الأيديولوجيا وكان من أول مظاهرها أن تم احتضان الصبي زياد ورعايته من قبل حياة وابنتها وتخصيص غرفة له في دارها... ولكن ما علاقة هذه الأيديولوجيا بالأيديولوجيا النسوية، أو

بتعبير آخر ما شكل الأيديولوجيا النسوية التي تنادي بها الرواية؟ وما علاقتها بهذا المبدأ؟.

قدمت الرواية شخصيتين نسويتين متقابلتين: حياة وسوزان، حياة تنتمي إلى أسرة كادحة، كان وضعها الاقتصادي يتردى يوما بعد يوم بسبب الحرب ثم الحصار وغياب الولي، بينما تعيش سوزان حياة ارستقراطية مترفة.

تشكل شخصية حياة نموذجا للنمط الذي تبشر به أيديولوجيتها التي تنادي بها، فهي تري ان الحياة الزوجية يجب أن تقوم على الاخلاص التام بالحب.

بينما كانت سوزان تواجه مشاكل نفسية، فهي كامرأة ارستقراطية تنظر للزواج على اساس المصالح المادية، منفصلا عن الحب، فهي رغم أنها مرتبطة بعلاقة عاطفية بغسان تزوجت من عبد المقصود على أمل ان تتواصل علاقتها بغسان وهي على ذمة رجل آخر، تلك ظاهرة قائمة في الأسرة البرجوازية –كما أشار إلى ذلك أنجلس في أصل العائلة...– حيث تعوض النساء عن الكبت الذي يعانيه عن طريق خلق ما يسمى بثقافة الأنوثة والحب الرومانسي.

ثم أخذت تواجه مشكلة قانونية، فالقانون يمنح حق الطلاق للذكور فقط، وقد ظل زوجها يسعى إلى ابتزازها إلى أبعد الحدود، مقابل تطليقها، ولم يخلصها منه غير مقتله، وكانت معالجتها خلال تلك المدة هي طموحها أن تتحول إلى رجل، تسعى إلى تحقيق ذلك مرة بتبديل اسمها إلى سوران، ومرة بتبديل ملابسها إلى ملابس ذكورية وتخطيط

وجهها بقلم الكحل موضع الشارب، ومرة بمراجعة الأطباء لإجراء تبديلات بيولوجية.

وفي الختام لابد من القول أن الرواية ظلت مفتوحة النهايات فزياد لم يعد إلى ميساء، وغسان لم يتزوج سوزان واللقاء بين غالب وحياة لم يتحقق وغالب ظل عاجزا عن أداء أي فعل، هل كانت تلك إشارة إلى أن الطرق مسدودة بوجه أي معالجة؟ أم هي إشارة على موت الأيديولوجيا بكل أشكالها؟.

*****

المصادر:

- الأدب العام والمقارن: دانيل هنري باجو: ترجمة: د. غسان السيد: اتحاد الكتاب العرب: دمشق: ١٩٩٧.
- الأساطير والأحلام والأسرار: مارسيا الياد: ترجمة: حسيب كاسوحة: دمشق: ٢٠٠٤.
- حديقة حياة: لطفية الدليمي: اتحاد الكتاب العرب: دمشق: ٢٠٠٣.
- المقدس والعادي: مارسيا الياد: ترجمة: عادل العوا: دار التنوير ٢٠٠٩.

– اللغة المنسية: مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير: أريك فروم: ترجمة: حسن قبيسي: المركز الثقافي العربي: ١٩٩٥.

– الأسطورة والمعنى: فراس السواح.

– قصة الحضارة: ٣: ديورانت: ترجمة: زكي نجيب محمود: بيروت. تونس:

– من النص إلى الفعل: بول ريكور: ترجمة: محمد برادة وحسن بو رقية ط١: ٢٠٠١: المركز الفرنسي للثقافة: ٢٤٠.

– بنية النص السردي: حميد لجمداني: ط١: ١٩٩١: المركز الثقافي العربي.

– خطاب الحكاية: جيرار جينيت: ترجمة: محمد معتصم وعمر حلي وعبد الجليل الأزدي: ط٢: ١٩٩٧: المجلس الأعلى للثقافة: القاهرة: ١٢٠.

– محمد سيف: هكذا تكلم هارولد بنتر: showthread.htm، ومقال بيار أبي صعب:

http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Sha٣er/harold.htm

– إضاءات نقدية، السنة ٤، العدد ١٤، صيف ١٣٩٣ ش.

ينظر بشأن هناء مال الله:

الأقلام: نيسان: ٢٠١٠: زليخا تنتفض.

*****

البطل الإشكالي
في رواية الحفيدة الأمريكية

خلاصة:

تأتي هذه الدراسة جريا وراء غولدمان الذي دعا إلى اعتماد مستويين في دراسة النص الأدبي، يأخذ الأول شكل دراسة محايثة للنص، بينما يربطه الثاني بحقيقة خارجة عنه.

تطرح الكاتبة ابتداء من العنوان "الحفيدة الأمريكية" تقابلا ضديا بين شخصيتين: الجدة والحفيدة، وقد مثلت الجدة وزوجها الجيل القديم الثابت على المبادئ والقيم الإيجابية بينما مثلت الحفيدة جيل الدكتاتورية الذي جسد التقلب والتلون في المواقف السياسية وعدم الثبات على المبادئ والقيم، فقد أرادت الحفيدة أن ترد الجميل للبلد الذي خدمها ومنحها جنسيتها الجديدة وخلصها من ظلم صدام الذي قطع لسان أبيها، لكن وعيها قادها إلى الضد مما تريد لأن ذلك الوعي كان أضيق من العالم الخارجي الذي تعيشه، وتلك هي أزمة البطل

الإشكالي التي تحدث عنها لوكاش في "نظرية الرواية"، حيث رأى أن وعي البطل الإشكالي ينعدم تلاؤمه مع الواقع الخارجي المكون لمجال أفعاله.

جريا وراء غولدمان الذي دعا إلى اعتماد مستويين في دراسة النص الأدبي، يأخذ الأول شكل دراسة محايثة للنص، بينما يربطه الثاني بحقيقة خارجة عنه.

فستتجه هذه القراءة لرواية الحفيدة الأمريكية لإنعام كجه جي نحو البدء بالتحليل المحايث للنص، ثم الانتقال إلى المستوى الآخر.

تطرح الكاتبة ابتداء من العنوان "الحفيدة الأمريكية" تقابلا ضديا بين شخصيتين، فلفظة الحفيدة تتطلب لفظة أخرى وهي الجدة، وقد ظهرت الجدة في سياق الرواية كشخصية رئيسة إلى جانب البطلة الراوية، ولم تغب حتى الصفحات الأخيرة من النص، وكانت حتى بعد موتها وإجراء مراسيم دفنها تظهر ثانية في السطور الأخيرة، متماهية بشخصية المؤلفة.

هذا التقابل يتحقق من خلال الرؤيا الأيديولوجية لكل من البطلة وأمها وجدتها، من خلال النظرة المفهومية للوطن والمواطنة، كما يكتمل تحققه من خلال وجهات نظر الشخصيات الثانوية طاووس وولديها والشخصيات الأخرى تجاه القضية نفسها:

١

والآن لنتأمل المقطع الآتي من الرواية:

"استقرت على رف المدفأة في غرفة المعيشة صورتنا التذكارية التي نبدو فيها نحن الأربعة واقفين في حديقة بيتنا وقد اتخذنا هيأة رسمية في اليوم الذي أصبحنا فيه أمريكيين يا له من يوم انتظرناه بفارغ الصبر.
لا يحتاج من يتأمل الصورة لفطنة كبيرة ليعرف ان أبي ارتدى للمناسبة البدلة الكحلية التي فصلها له مجودي الخياط في سوق بغداد الجديدة.
أما الصبي الأشقر النحيل الذي هو أخي جايزن والشابة السمراء التي تبدو وكأنهم استعاروها من أسرة أخرى، أنا، فقد لبسنا ما امرتنا به أمي بدون مناقشة."
هي وحدها التي لم تتهندم، ولم تمر بقلم الكحل الأسود الرفيع على جفنيها العلويين، زينتها الوحيدة التي تتمسك بها. كانت قد ارتدت فستانها القديم الأزرق الواسع الذي نعرف حالما نراها فيه أننا في يوم التنظيفات الكبرى".

أن الصورة التي التقطت للعائلة في اليوم الذي أصبحوا فيه أمريكيين تكشف عن جملة مدلولات في مقدمتها أن الأب رغم حصوله على الجنسية الأمريكية فقد ظل ولاؤه للعراق قائما مادام يرتدي بدلة فصلت بالعراق، هذا الأب الذي قضى حياته معنيا بسلامة لسانه العربي، تلك علامة سيميائية على إخلاصه لوطنه ولعروبته... والذي كانت اسطوانات فيروز وأم كلثوم وكاظم الساهر تتكدس في أرجاء شقتهم في سفن ميل وتلك علامة سيميائية أخرى...
هذا الرجل الذي أقتاده رجال الأمن في بغداد وعذبوه وقطعوا جزءا من لسانه، لأنه احتج على طول نشرة الأخبار التي تعرض أخبارا بائتة.

هذا الأب الذي ظل في الغربة حالما يدير مفتاح سيارته يمد سبابته ليكبس على الأسطوانة... بلادي وإن جارت علي عزيزة ويهز رأسه طربا ولوعة...

أما موقف الأم كما يتجلى في هذا المقطع فأنها ترى في هذا التجنس خيانة لا تغتفر لذا كانت تعيش أشد حالات الحزن وتأنيب الضمير مكررة نداءها "سامحني يابا" ويكون ذلك اليوم يوم حداد وحزن ما دامت ترتدي لتلك المناسبة ثوب التنظيفات الكبرى... ويتأكد هذا الموقف حين تسرد الراوية هذه السطور: "دمعت عيناها، وأنا أمد يدي لها بالثمرتين الصفراوين اللتين قطفتهما من حديقة البيت الكبير الذي أمضت شبابها فيه، أخذت النوميتين بكلتا يديها، وتنشقتهما بعمق كأنها تشم مسبحة أبيها وحليب أمها وعمرها الماضي"، إن ذلك يؤكد انتماءها الحقيقي لوطنها الأول العراق وإخلاصها له.

ويبقى موقف البطلة الراوية وأخيها مسكوتا عنه...

لكن موقف البطلة الراوية لا يبقى غامضا، فسرعان ما يتكشف جانب منه من خلال انفعال الراوية وهي ترى على شاشة التلفزيون برج نيويورك يحترق فيكون ذلك سببا لتطوعها في الجيش الأمريكي لحرب العراق، تقول البطلة الراوية: "رأيت طائرة تصطدم ببرج وكان هناك على الشاشة برج مجاور يحترق، جمدت في وقفتي ولم أجلس كنت أعرف هذين المبنيين... رأيت أمريكا تحترق أمامي وشممت رائحة الشواط"، هكذا يتجسد انتماء البطلة إلى الجانب الأمريكي وتعلن انحيازها السافر

إليه وتكون أحداث الحادي عشر من سبتمبر سببا في تطوعها إلى الجيش الأمريكي.

ثم يتأكد هذا الموقف بصورة أجلى حين تروي البطلة قصة تسلمها للبدلة العسكرية الأميركية، تقول:

"ملئني الفخر بعد أن اعطوني البدلة المرقطة وتأكدت من أني ذاهبة إلى المهمة التي ستجعلني أستحق المواطنة الأمريكية إنها فرصتي لرد الجميل للبلد الذي احتضنني منذ أول الصبا وفتح لي ولأسرتي صدره".

لكن هذا الموقف لا يبقى ثابتا فسرعان ما يصيبه التبدل، واول علاماته هو تساؤل البطلة: "لماذا أشعر بالإشفاق على الضحايا؟... كنت أنكمش وأنا أشاهد بغداد تقصف وترتفع فيها أعمدة الدخان بعد الغارات الأمريكية. كأنني أرى نفسي وأنا أحرق شعري بولاعة أمي وأقص جلدي بمقص أظافري".

ثم ظهور متغير على مستوى اللاوعي يتمثل بحلم تراه البطلة في منامها في الساعة التي تطأ قدمها أرض العراق، تقول:

"رأيتني أطرق باب بيت جدي يوسف في شارع الربيع وأنا مرتدية فستان عرس بنفسجي اللون، ولم يكن البنفسج من ألواني المفضلة... وقد فتح جدي الباب ولم أخف منه رغم علمي وأنا في الحلم أنه قد مات، وسألته:

– متى عدت من السفر؟

رد:

– عدت من يومين أردت أن أحضر عرسك يا سناء.

ولم أصحح اسمي، لم أقل له، أنني زينة أو زيونة كما اعتاد أن يناديني لكن جدتي رحمة أطلت من وراء ظهره وقالت:

– هذي زنزن، ألم تعرفها المكرودة تزوجت وأنت غائب وها هي تعود إلينا بعد أن ترملت... يا عيني عليها...

اجتزت باب الحديقة وتقدمت من جدي لكي أقع على يده وأقبلها لكنه سحبها، فانسحب جسده بالكامل من المشهد، وفي اللحظة نفسها تحول لون فستان عرسي إلى الأسود، وبقيت جامدة في مواجهة جدتي، نتبادل نظرات الأسى في الحلم... الفيلم".

يرتبط هذا الحلم بوجهة نظر المؤلفة على مستوى اللاوعي، ولعله جاء تلخيصا للمتغيرات التي أصابت البطلة على امتداد الرواية كلها، لذا فإن الأمر يتطلب قراءة مفصلة لهذا الحلم، تتجسد في الإجابة على الأسئلة الآتية:

لماذا كان ثوب عرس البطلة بنفسجيا؟ ثم لماذا تحول إلى الأسود؟

ولماذا أخطأ الجد بذكر اسمها واستبدله بسناء؟

ولماذا تولت الجدة تصحيح الاسم؟

لماذا تزوجت البطلة وترملت بعد ذلك فورا؟

لماذا انسحب الجد من المشهد مباشرة بعد أن حاولت البطلة تقبيل يده؟ بينما ظلت الجدة تبادلها نظرات الأسى؟

وأخيرا لماذا يتحقق اللقاء على عتبة الدار دون الولوج إلى الداخل؟.

وقبل الإجابة على الأسئلة لنتذكر أن هذه الصورة التي نتحدث عنها ما هي الا صورة "الحلم الصريح" ووراءها تقف صورة "الحلم الكامن" بعد الحذف والتشويه بحسب فرويد.

الاجابة المباشرة عن السؤال الأول هي أن هناك ميل دفين لدى البطلة نحو اللون البنفسجي فجاء هذا الحلم تعبيرا عن هذه الرغبة الدفينة، لكن الراوية قد سدت الباب بوجه هذا التفسير حين قالت: "ولم يكن البنفسجي من ألواني المفضلة لكن الأحلام لا تترك لنا رفاهية الاختيار"، فالأمر يتطلب تفسيرا آخر: وهو أن اللون البنفسجي يشكل حالة انتقالية من اللون الأحمر الذي يوحي باتقاد الرغبة الجنسية إلى اللون الأسود الذي يوحي بالموت أو الانطفاء، الذي وصلت إليه البطلة بعد تلك الرحلة المضنية، تقول: "اتستر على جوفي لئلا يفور ما فيه وينضح ويشي بالهزة التي حدثت لي منذ أن عدت من بغداد خرقة معصورة من خرق مسح البلاط، خرقة كاشي، هكذا عدت"، ترد هذه العبارات في مطلع الرواية، ولنا وقفة أخرى مع البدايات.

وإزاء السؤال الثاني فإن الاسم الجديد يحيل على النور، أي أنه جاء حالة مضادة لرؤية البطلة تجاه نفسها، اذا كانت وجهة نظر الجد غائبة عن الرواية غيابا شبه تام، فإنها هنا تبرز بشكل رمزي سريع، لتمنح البطلة براءة ونقاء رسمه الجد لها من وراء القبر، بينما تحافظ الجدة بتصحيح الاسم على وجهة نظرها الاساسية في البطلة كما هو مشار إليها في هذه الدراسة.

وحري بنا أن نتذكر أن هذا الحلم يحدث والبطلة تنام على الأرض وقد جعلت من حقيبتها وسادة ومن سترتها العسكرية غطاء، وقد سبقت نومتها مشاهد لفضاء مربك تمثل بزجاج مهشم وعاصفة رملية لا مثيل لها، تقول الراوية "أردت أن أسبر اللجة الحمراء بنظري فانكمشت اجفاني، كان من الصعب استشفاف المشهد الجهنمي الذي حللنا فيه لأننا لم نكن نرى أبعد من أقدامنا" تلك صورة فضاء العاصفة تأتي في أعقاب الحديث عن تعدد وجهات النظر بين المؤلفة والراوية، وكأنها تشير إلي انعدام الرؤية لدى المؤلفة والراوية، ويأتي هذا الحلم استكمالا لتلك الحالة وتنبؤا لما سيحصل للبطلة في بغداد من تحولات جذرية على الصعيد العاطفي، إذ يفتح السؤال الرابع نافذة جديدة، فإن الانتقال من الزواج إلى الترمل يحيل على الانتقال من حالة عاطفية إلى أخرى، فالبطلة كانت في وضع عاطفي مستقر مع حبيبها كالفن، فجاء الحلم نبوءة عما سيحصل لها مع مهيمن وانجرافها العنيف نحوه وخيبة أملها به حين رفض حبها رفضا قاطعا.

وعطفا على هذا الموقف قد جرى انسحاب الجد من المشهد، وعودته إلى ملكوته الأخروي، بعد أن أحس أن إصلاح حالها ميؤوس منه، بينما بقيت الجدة تبادلها نظرات الأسى، على أمل إصلاح حالها، ولنتذكر أن هذا الانسحاب جاء مقترنا بتغير ثوب البطلة إلى الأسود، ولنتذكر أيضا أن الجد قد مثل رمزا للتيار القومي، وبذلك فإن انسحابه من المشهد الحلمي يتضمن إشارة إلى انحسار التيار القومي وهيمنة الاتجاه الإسلامي، هكذا يتجسد عنصر التكثيف في الحلم، بالصورة

التي رسمها فرويد، كاشفا عن جانب من التغيرات السياسية التي أصابت المجتمع العراقي خلال نصف قرن.

وأخيرا، فإن هذا اللقاء الحلمي يجري على عتبة الدار التي كانت مسكنا للبطلة وعائلتها قبل الرحيل، فهو بالنسبة للبطلة بيت الطفولة، المكان الذي يوقظ فيها كمّا لا متناهيا من الذكريات، ويفتح أمامها منطقة من التاريخ البعيد جدا، تتجاوز أقدم ذكريات الإنسانية، كما يقول باشلار، وبذلك تنفتح امام البطلة نافذة على تاريخ العراق بكل حضاراته عبر عصور متلاحقة.

*****

من بين سلسلة المتغيرات في مواقف البطلة الشرخ الذي حصل في شخصيتها. بانقسامها إلى شخصيتين متناحرتين على المستوى السردي: شخصية المؤلفة وشخصية البطلة، البطلة الراوية تتحدث بضمير المتكلم، والمؤلفة وهي تروي بضمير الغائب على لسان الراوية: هكذا يتحقق الصراع بين أيديولوجيتين متضادتين: أيديولوجيا المؤلفة وهي تطرح مفاهيم أكل الدهر عليها وشرب تلك المفاهيم القومية الزائفة التي ينادي بها سياسيو التلفزيونات ووطنيو زمن العصملي... والكلام هنا على لسان البطلة التي ترفض هذه القيم وتسخر منها وتعلن انتماءها الصريح إلى الصف الأمريكي بحضورها مترجمة في صفوف

الجيش الأمريكي. لكن الانحياز المشار إليه لم يكن تاما فسرعان ما يحصل الاستدراك حين تقول:

"لكن بدايتي في دوتويت لم تكن مشجعة، أصابني الهوم سيك وكنت أبكي كل ليلة قبل النوم... حتى ان أمي خافت علي من المرض وفكرت بإعادتي إلى بغداد".

وهنا يتجسد ذكاء المؤلفة الحقيقية في استخدام المونتاج بصورته الفضلى، إذ أن هذا الاستذكار لا يتحقق الا والراوية تجلس إلى جوار جدتها وهي تنظف بدلة الجد العسكرية، ثم تبادر إلى إلباسها للراوية، بما تتضمن هذه الحركة من دلالة سيميائية، ولنتذكر أن ارتداء البدلة العسكرية العراقية (بدلة الجد) لا يتم إلا بأمر من الجدة واستجابة من الحفيدة، وفي ذلك اشارة إلى موقف الجدة الوطني وكأنها تقول لحفيدتها، أن موقفك يجب ان يكون مع الوطن لا مع المحتل.

إن موقفا مضادا للبطلة ينبثق في صراعها مع المؤلفة نجده على الصفحة ١١٢ من الرواية إذ تقول:

"تركت للمؤلفة أن تصف بأسلوبها المنمق ما دار في تلك المداهمة الشكلية، قمت من أمام الشاشة وأخليت لها لوحة الأحرف، أردت ان اتفرج على المشهد من خارج النص ويتغير السرد بعد ذلك من اعتماد صيغة المتكلم إلى صيغة الغائب على امتداد الفصل، ولعل في ذلك علامة على تطابق وجهتي النظر بين المؤلفة والراوية، أي أن البطلة الراوية راضية عما ستكتبه المؤلفة عن وجهة نظر الجدة الرافض للمحتل.

أما الانعطاف الأهم فتحصل للراوية بعد أن تعود من جدتها إلى مقر عملها في المنطقة الخضراء فتشاهد عددا من الجنود يؤدون فصلا تمثيليا ساخرا عن مراسيم عاشوراء بعد عودتهم من الكاظمية، فتثور ثائرتها وتعلن احتجاجها الصارخ ضد تلك الممارسات، على الرغم أن الدين لم يكن دينها، وتفسر ذلك بأن وعيها تشكل على أصوات مؤذنيه، لذلك تصرفت مثل أي مسلم متطرف غيور على العقيدة.

وينتهي دور المؤلفة بقتلها على يد البطلة بعد ان تضيق بها ذرعا برغم قناعاتها الجديدة بل أقوالها... تقول: "لن أبقى هنا حتي يحين ذلك اليوم الذي حذرني منه مهيمن، يوم الهوليكبترات، دبرت للمؤلفة لغما ودفعتها إليه، تخلصت منها لكي لا ترى مقتلي".

أن هذا السلوك وأمثاله يعبر عن رسوخ ملامح الهوية العراقية لدى الكاتبة وقد نلمس ملامح هذه الهوية بصورة أرسخ حين يمر الرتل العسكري الأمريكي على رجال ذوي شوارب كثيفة ولباس أبيض يعتمرون كوفيات ناصعة... تقول البطلة الراوية:

"وددت لو أقفز من العربة المدرعة وأصيح "الله يساعدهم"... أن أتبادل وإياهم أي حديث كأن أسألهم عن موسم الحنطة أو عن أقرب دكان أشتري منه ليفة للحمام... كنت أريد أن أتباهى بأنني منهم سليلة منطقتهم أتكلم لغتهم بلهجتهم".

٢

أما ما يخص وجهة نظر الجدة، واصطراعها مع وجهة نظر البطلة الراوية فلا تظهر ملامحه ألا بعد انقضاء خمسة وسبعين صفحة من الرواية، وتظهر بداياته متمثلة برفض الجدة رحمة أن تأكل أو تشرب شيئا في معسكر الأمريكان:

"ورغم حرارة الجو دفعت بيدي الممدودة إليها بقدح الماء كأن ماءنا زرنيخ، ثم قامت وعادت من حيث أتت، وقبل أن تتحرك بالسيارة سمعتها تعاتبني:

- يعني كان ضرورة شغلتك الماسخة في هذا المكان؟"

ويتضح الموقف أكثر مع الاتصال التلفوني بين الجدة وسبطتها، فالجدة تقول:

- أنت تشتغلين مع الامريكان... مو هلشكل؟

وتعلق السبطة: قائلة:

قاطعتني بفزع أم شرقية تشك في أن ابنتها البكر حامل وستلوث شرف العائلة وكان في نبرة صوتها خسفة جعلتني أتخيل أن قلبها سيتوقف لو أخبرتها في الحقيقة.

ويتضح الموقف بصورة أجلى عند زيارة الراوية لها فقد كانت تشغل نفسها بتنظيف بدلة الجد وتلميع أزرارها استعدادا لاستقبال السادس من كانون الثاني وهو ذكرى عيد الجيش، الذي ظلت الجدة رحمه تحتفل به سيرا وراء سيرة زوجها الذي طرد من الجيش منذ محاولة الشواف الانقلابية عام ١٩٥٩.

تتقابل وجهتا النظر بين البطلة وجدتها فالجدة ترى في حفيدتها تربية سز بسبب البلاد الغريبة التي سلبتها أخلاقها والمطلوب إعادتها إلى الصواب العراقي، بينما تسخر الحفيدة من قيم الجدة: العيب والحشمة والأصول...،

ومع بدء فصل جديد نجد هذا الحوار بين الجدة رحمة وحيدر ابن طاووس:

" – إنها تشتغل مع الأمريكان.... زينة تشتغل وياهم.

– خاله كل الناس تشتغل هذي الأيام مع الأمريكان.

– لا عيني حيدر مو تمام. لا أحد من أهالينا وجيراننا يعمل مع الاحتلال.

– لكنها أمريكية.. هاجرت من هنا وهي طفلة وصارت أمريكية....

– يعني الأمريكي ينسى أصلة؟

– لا ولكن زينة كبرت وتربت في دنيا غير دنيانا.

– سنربيها من جديد هذه البنت الجاهلة... ها عيني حيدر؟ لن نتركها ناقصة التربية."

يجسد هذا المقطع وجهتي نظر متابينتين بين رحمة العجوز النصرانية وحيدر الشاب المسلم الساكن في مدينة الصدر، فرحمة ترى حفيدتها خائنة ما دامت تعمل في معسكر الأمريكان فهي "أدبسز" ويجب إعادة تربيتها.

أما حيدر فلا يرى ذلك في زينة أنها بنت تشتغل بالترجمة ولا تعرف شيئا بالسياسة.

وأخيرا علينا ان نعرف وجهة نظر مهيمن في تقابلها مع وجهة نظر زينة وهي إشكالية أخرى تقف في مقابل الإشكالية الكبرى بين زينة وجدتها،

مهيمن الشاب الشيعي المتطرف الذي يسكن في مدينة الصدر والذي ينتمي إلى جيش المهدي ألعدو اللدود للاحتلال الأمريكي تقوم بينه وبين زينة بطلة الحفيدة الأمريكية علاقة فريدة، حين تعشق مهيمن وهي الفتاة النصرانية ذات الجنسية الأمريكية والعاملة في الجيش الأمريكي والتي رضعت من ثدي طاووس أم مهيمن فصارت أخته بالرضاعة أي بعضا من محارمه، هذه الإشكالية الجديدة تدخل إلى جانب الإشكالية الأساسية بين الحفيدة وجدتها، وتطغى عليها حتى تصل إلى درجتها القصوى حين تدعوه إلى ارتكاب الخطيئة معها، فيرفض بشدة قائلا:

"– لا يمكن... مستحيل.. انت أختي بالرضاعة.

– وإذا قلت لك اني لا أؤمن بحكاية الرضاعة هذه؟

– ولو.. تبقين أختي في نظري.

– "......"

– شنو؟"

هكذا تتقابل وجهتا النظر بين البطلة ومهيمن تجاه ميولها الجنسية نحوه.

وتتأكد هذه الميول أكثر حين تقول له:

"– أتمنى لو يتزوجني رجل هنا وأبقى في بغداد قطة أنيسة تحت قدميه.

– أنت؟ قطة أنيسه؟

– حتى لو كان زواج متعة؟

– عيب ما تقولين يا زينة من أين لك هذا الكلام الماسخ؟"

ورغم غضب مهيمن الذي يدل ظاهر الكلام على إحساسه بانثلام شرفه الشخصي بدعوتها إياه إلى ممارسة زواج المتعة، لكنها تحس بشيء آخر وراء ذلك الغضب، تقول "حدسي يوشوش لي بأنه يميل إلي بأكثر مما أميل إليه" وتترسخ هذه الفكرة في ذهنها من خلال مجمل تعامله معها، وتحاشيه الانفراد بها في مكان منعزل، تقول: "لو كان يشعر بأنه أخي بالفعل لما خاف من خلوتنا"، وتسترسل الكاتبة عبر منلوج داخلي طويل بإحساسها بذلك الحب الشبقي الجارف، ثم تتخيل نفسها تقتل بطعنة سكين من قبله، ويكتشف بعد قتله إياها أنه قتل أخته.

في فصل آخر تتقابل وجهات النظر بين الاثنين حول مفهوم المواطنة، هو يقول: اما أنا فلا أعرف سوى الوطن الأم لا يمكنني أن اتصور الوطن الخالة أو الوطن العمة، وهي تقول ان الهجرة هي استقرار هذا العصر والانتماء لا يكون بملازمة مسقط الراس.

وفي موضع آخر يجري الحوار ساخنا بين البطلة ومهيمن على الحديد المشبك لأرجوحة صدئة عرجاء، والأمر يتطلب الانتباه إلى دلالات المكان وما يوحي به من علامات سيميائية على القلق واللا استقرار والتفكك، تقول:

"– خفت عليك كثيرا في الأسابيع الأخيرة..

– لم تقصروا حصدتم الأخضر بسعر اليابس واوصلتم الدماء للركب.

خاطبني باعتباري البنتاغون.. لا زينة أختي العزيزة. وحز ذلك في نفسي.

– اسمع.. انا لن أبقى هنا طويلا... سينتهي عقدي بعد شهرين.

– بل يجب أن تبقي هنا حتى النهاية.. ألم تقولي أنك تحبين السينما؟؟

– ليس وقت مزاح.

– لن تهربي قبل ان تشهدي فيلم خروجكم من هذا البلد.

– مهيمن لا أحب هذا الأسلوب."

ويكمل الحوار في موضع آخر:

"– هل أعددتم ما يكفي من طائرات لنقل كل العملاء؟

– أرجوك أنت تؤذيني.

– لآ بأس قليل من الأذى لا يميت. هل تعرفين طالب شنون وحسن عبد الأمير و... هؤلاء أصدقائي ماتوا تحت القصف."

ثم يسألها:

"– لماذا جئتم؟

– خلصناكم من صدام.

– طردتم كينك كونك من المدينة وقبضتم ثمنه العراق كله "ذنبي" وضعت بدلتي الخاكية في كيس ورميتها في برميل المطبخ، لن ازرع في الخوذة ريحانا العطر لا يعيش في الحديد، هكذا كتبت لمهيمن، لم يرد على الإيميل لأن بيوت العراقيين كانت تقصف من قبل الأمريكان، والرواية تصل إلى نهايتها.

وآخر الاختلافات في وجهات النظر: بين البطلة وطاووس، حول سبب موت الجدة، تقول طاووس، بعد أن تحلف بالعباس أبي فاضل أن

الجدة أخرجت قنينة العرق وكرعتها كلها يوم رأت الحفيدة بثياب الأمريكان وراكبة دبابة.

وتقول البطلة: "جدتي ماتت لأنها تجاوزت الثمانين، لأن ساعتها قد جاءت، هل ذنبي أن تحين آجال البشر؟" هكذا تنبثق بموت الجدة إشكالية جديدة ويكون البحث مطالبا بالإجابة عليها.

*****

بعد هذه المقدمة الطويلة لا بد من السؤال المعروف "ماذا قالت الرواية؟... وماذا أرادت المؤلفة أن تقول؟" والإجابة تتطلب قبل كل شيء أن ننطلق من النظر إلى كل شخصية بوصفها مرجعا كنائياً مشفرّاً يجري العمل على حل شفرته، وهنا لا بد من الانتباه إلى أن التقابل الرئيس بين الشخصيات يقوم بين جيلين: جيل الآباء وجيل الأبناء... وهنا يبرز دور العنوان الذي يرسخ هذه الدلالة ويجسد المدخل النظري إلى العالم الذي ترسمه الرواية، هكذا مثلت الجدة رحمة الساعور جيل الآباء مقابل الحفيدة ومهيمن الذين مثلا جيل الأبناء، إن الجدة كانت امتدادا لزوجها العقيد يوسف الساعور الذي عزل من الجيش بعد محاولة الشواف التي قامت عام ١٩٥٩ في الموصل.

ان انتماء يوسف الساعور إلى الفكر القومي الذي رمزت له المؤلفة بحركة الشواف، جعل منه شخصية مخلصة لمبادئها لا تتزحزح عنها، رغم تقلب الأوضاع المستمر، ولعل هذه الظاهرة هي سمة بارزة تميز

هذا الجيل عن الأجيال اللاحقة، فعلى الضد من مهيمن الذي كان شيوعيا ثم تحول إلى إسلامي، وعلى الضد من حيدر الذي تعاون مع مخابرات النظام السابق، نجد يوسف الساعور ضل إلى النهاية محافظا على نقائه، وحريصا على قول كلمة الحق رغم ما تشكله من خطر جسيم، ومن جهة أخرى فإنه رغم طرده من الجيش منذ عام ١٩٥٩ فقد ظل وفيا لنزعته العسكرية، إذ أنه كان يعيد تنظيف بدلته العسكرية كل عام استعدادا للسادس من كانون الثاني، وكأنه سيشارك في مراسيم عيد الجيش، وتلك علامة على وفائه لحماسه العسكري.

ويقدم حيدر –داخل النص– تفسيرا لهذا التلون عند أبناء جيله، تكشفه العبارات الآتية:

"أن جيله تربى على الخطأ نفاق ورشوة وخوف وكلام مبطن ولعبة الختيلة أرادونا بعثيين جميعا ومن عاند طلعوا عليه بفتوى أن المواطن الجيد بعثي وإن لم ينتم لكن الخير كان كثيرا وأدار الرؤوس، مصانع ومقاولات ومدارس ووفود وبعثات ومستشفيات ومهرجانات..." هكذا جاء هذا التفسير محمولا على شخصية حيدر، ترى أهو يعبر عن وجهة نظر حيدر أم وجهة نظر المؤلفة؟.

ولعلم الاجتماع رأي في هذا الموضوع خلاصته أن اختلاف شخصيّات الأبناء عن شخصيّات الآباء، ظاهرة لها حضورها في المجتمعات المتمدّنة، وبحسب مارغريت ميد/عالمة الاجتماع الأمريكية، "أنّ كلّ عضو (فرد) في كلّ جيل يسهم –من الطفولة وحتى الشيخوخة– في

إعادة شرح الأشكال الثقافية، وبالتالي يسهم أعضاء المجتمع في عمليّة التغيّر الثقافي.

ولكن يجب ملاحظة أنّ التغيّرات الثقافية التي تصطدم بالشخصيّة العامة للمجتمع، يكون مآلها الفشل في أغلب الأحيان. وهكذا، فإنّ التأثير متبادل بين الثقافة والشخصيّة، وذلك بالنظر لحدوث تغيّر في أحدهما أو في بعضهما معاً.

وفي ما يخص المجتمع العراقي فإن الصفات التي مثلها العقيد يوسف الساعور ظلت قائمة في الشخصية العراقية منذ قيام المجتمع الجديد في العشرينيات من القرن الماضي حتى قيام انقلاب ١٧/ تموز/ ١٩٦٨، ثم بدأت التغيرات الجذرية تصيبها على وفق خطة محكمة النسج، ولنتذكر أنّ الشخصيّة ليست في واقع الحال، إلاّ نتاجاً للعوامل الثقافية في المقام الأول، فإنّ الفرد ينزع –من خلال تجربته الثقافية– إلى تبنّي الشخصيّة النموذجية التي ترغب فيها جماعته.

ومن البديهيات أن الموقع الاجتماعي الرفيع هو ما ترغب به الجماعة، وقد سلكت السلطة السياسية على صعيد الدولة والمجتمع مسلكا خاصا يقوم على اعتماد مبدأ الولاء للسلطة معيارا وحيدا، دون الالتفات إلى المعايير الأخرى، هكذا تبوء الجهلة والمرتزقة المراكز الحساسة والمهمة في الدولة والمجتمع، وبمرور الأيام تغير الوجه الثقافي للمجتمع، ومن المعلوم أنّه عندما تختلف الثقافة يتبعها اختلاف في أنماط السلوك. فانبثق جيل جديد، يحمل أورام المجتمع الجديد، فكان طبيعيا أن يتحول مهيمن من أقصى اليسار إلى أقصى اليمين، وأن

يتعاون حيدر مع جهاز المخابرات دون أحساس بالندم أو الخجل، وأن تتطوع زينة لخدمة الجيش الأمريكي الذي يحتل بلادها، بينما ظل الجد محافظا على موقفه الأول وقد أورث هذا الموقف إلى زوجته وابنته وصهره.

لقد ورثت الجدة رحمة الساعور هذا الموقف عن زوجها، وسارت على نهجه حتى نهاية حياتها، وقد أوضحت الصفحات السابقة هذا الموقف بالتفصيل.

وعلى الضد من ذلك وقفت حفيدتها زينة، فقد أرادت أن ترد الجميل للبلد الذي خدمها ومنحها جنسيتها الجديدة وخلصها من ظلم صدام الذي قطع لسان أبيها، لكن وعيها قادها إلى الضد مما تريد لأن ذلك الوعي كان أضيق من العالم الخارجي الذي تعيشه، وتلك هي أزمة البطل الإشكالي التي تحدث عنها لوكاش في "نظرية الرواية"، حيث رأى أن وعي البطل الإشكالي ينعدم تلاؤمه مع الواقع الخارجي المكون لمجال أفعاله، فهو إما ان يكون أوسع من العالم المكون لمجال أفعاله أو أضيق منه، فينتج أن روح البطل تتسع أو تضيق في وعيها، بالنسبة للعالم الخارجي وتعقيداته، وفي الحالين يتحقق فشل البطل أمام الواقع، لأنه يظل مشدودا إلى القيم الحقيقية، وتأسيسا على ذلك يستخرج لوكاش ثلاثة نماذج أساسية للرواية، إحداها "رواية المثالية المجردة" التي يكون فيها وعي الفرد الإشكالي ضيقا بالقياس إلى الواقع وتعقيداته، فيتعذر عليه إنجاز مثله الأعلى، فينسى كل مسافة قائمة بين المثل الأعلى والفكرة بين الفكر الكوني والنفس الفردية، هكذا تصير رواية

الحفيدة الأمريكية نموذجا لهذا النوع, وتصير زينة نموذجا للبطل الإشكالي.

ان الموقف الذي اتخذته زينة بانضوائها تحت لواء الجيش الأمريكي يحيلنا إلى ما قاله لوسيان غولدمان في معرض حديثه عن دانتي وشكسبير وجوته، إذ ذكر ان أعمالهم تعكس الانتقال بين مرحلتين: الأولى تهاوت فيها كونية القيم القديمة وبزغت قيم أخرى للوجود، وإن هؤلاء الكتاب بعد أن تقبلوا القيم الجديدة وتمثلوها، يحاولون العثور على الكونية المفقودة بعد انهيار العالم القديم.

فهل أن زينة بعد أن صارت خرقة معصورة من خرق مسح البلاط كانت تبحث عن تلك القيم المفقودة وتحاول العثور على الكونية المفقودة بعد الانهيار؟ أم أن العالم القديم ما زال قائما بكل هياكله الأساسية لم يمسسه الانهيار، وأن كل ما حصل لا يزيد على تغيرات سطحية؟ تجيبنا زينة:

– "الميليشيا مثلها مثل الجيوش والأحزاب وفرق الجيش الشعبي سابقا، العقيدة مثل الأيديولوجيا، والسيد مثل الرفيق المسؤول."

لكن جوابا آخر ينبثق من بين سطور النص، ولنسمه الجواب الكامن جريا وراء تسميات فرويد: حين يقول مهيمن" لا نظيف في العراق اليوم، صدقيني الفرق الوحيد هو في مقدار الروث الذي تجرعه كل منا".

عندها ترد عليه زينة:

"– غلط هناك حزب جدتي رحمة وأمثالها".

تلك هي كونية القيم القديمة التي فقدت بعد الانهيار، قيم السيدة رحمة الساعور التي ماتت منتحرة بربعية عرق مزدكي بعد أن رأت حفيدتها بثياب الأمريكان وتقف على دبابة أمريكية.

ما يعزز هذا الرأي اللغة التي اعتمدتها الرواية، لقد كانت تعج بألفاظ سوقية مبتذلة في جانب منها مثلما ورد على لسان الراوية قولها: "للمرة الأولى في حياتي أصعد إلى طائرة من.......ها"، ومثل قول البطلة الراوية أيضا:"في تلك الرحلة الخرائية المتعبة" ومثل وصفها لزميلتها المجندة الأمريكية بال.... إذ تتساءل: "من أتى بهذه ال...... التي تسحب السجين مثل كلب وراءها" وكذلك في معرض حوار البطلة، مع ضابطة المخابرات حيث تجيبها بالقول: "– سأدس حذائي في مؤخراتهم" وذلك حين تسألها ضابطة المخابرات عن سلوكها إذا ما تعرضت إلى الاختطاف من قبل الارهابيين، هكذا تعبر الضابطة عن سرورها بتلك الاجابة لأن مثل تلك العبارات لم تعد سلوكا بذيئا في نظر الضابطة.

إن اعتماد هذه اللغة يشكل انسجاما تاما مع شخصية البطلة وانسحاقها، واستنادا إلى فليب دوفور الذي يرى أن اللغة يجب أن تحمل انتماء تاريخيا واجتماعيا وأيديولوجيا، والذي يرى أن التجانس اللغوي الذي كان محبوبا في الماضي فقد صار مؤشرا إلى الضعف، وبناء عليه فلا بد من القول أن الألفاظ المذكورة في "حديقة حياة" جاءت مطابقة لذلك الواقع التاريخي والاجتماعي الذي عبرت عنه الرواية، لقد قدم دوفور شواهد كثيرة على ذلك، من بينها الانتقادات

الشديدة التي ذكرها فلوبير على رواية البؤساء لفكتور هيجو، لأنها اعتمدت نهجا لغويا واحدا، بينما اشاد كثيرا بلغة هويسمان في كتابه العد التنازلي، لأن اسلوبه كان يستعين بكل اللهجات المحلية ويستعير تعابير من كل اللغات التي تحملها روما، ليجعل كل واحد يتكلم بلهجته الخاصة.

إن اعتماد اللغة المذكورة يأتي مطابقا لحالة الانسحاق الذي تعيشه البطلة وأبناء جيلها خلال، فترة الحكم الدكتاتوري، والأمر يعيدنا إلى دوفور وكتابه فكر اللغة الروائي حيث ورد في ذلك الكتاب أن روائيي القرن التاسع عشر قد أدركوا الانعكاسات الهائلة التي حملتها ثورة العام ١٧٨٩ في فرنسا على اللغة واستخداماتها، فكانوا صدى لهذه الانعكاسات، هكذا تؤثر المتغيرات التاريخية الكبيرة على لغة الأدب، لذلك يحق لنا القول ان انقلاب ١٧ تموز ١٩٦٨ قد ترك آثاره على شخصيات الناس وسلوكياتهم وصولا إلى لغتهم اليومية، وجاءت تلك الألفاظ بعضا من نتائجها. وفي نهاية المطاف لا بد أن نقف عند الحدث الختامي للقصة فهو ينتمي إلى تلك اللغة ذاتها: تقول طاووس بعد أن تحلف بالعباس أبي فاضل أن الجدة رحمة الساعور ماتت بعد ان كرعت ربعية عرق زحلاوي يوم رأت البطلة راكبة دبابة أمريكية وهي بهدوم الأمريكان.. هكذا تكون نهاية السيدة الفاضلة رحمة الساعور، نهاية مبتذلة يمارسها أي سوقي رخيص، كناية عن مدى الانحطاط الذي وصل إليه المجتمع.

*****

المصادر:

– البنيوية التكوينية والنقد الأدبي: لوسيان غولدمان وآخرون. ترجمة محمد سبيلا: ط٢: مؤسسة الأبحاث العربية.

– الخطاب الروائي ميخائيل باختين، ترجمة محمد برادة. دار الفكر.

– مدخل إلى علم الإنسان: د. عيسى الشماس: اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٤.

– تفسير الأحلام سيجموند فرويد: ترجمة د مصطفى الوزان دار المعرف بمصر.

– جماليات المكان: غاستون باشلار: ترجمة غالب هلسا: ط٢: ١٩٨٤: المؤسسة الجامعة.

– الحكايات والاساطير والأحلام: أريك فروم: ترجمة صلاح حاتم: دار الحوار: سوريا.

– فكر اللغة الروائي: فليم دوفور: ترجمة: هدى مقنص: المنظمة العربية للترجمة: ٢٠١١.

المرأة والقطة
من قتل حصة؟؟

تلك هي الثيمة الأولى التي تواجهنا في رواية المرأة والقطة، ونحن نتابع الصفحات الأولى منها، ثم يبزغ السؤال ثانية في الصفحة الأخيرة، حين تكتنفنا الحيرة، ونحن نبحث عن جنس الرواية أهي رواية بوليسية أم رواية نفسية، وبعد ان نصل إلى قناعة اننا أمام رواية نفسية بوليسية في آن واحد، ينبثق سؤال آخر: أيحق لنا ان نحلل النص تحليلا نصيا نفسيا بمعزل عن مؤلفه؟.

الإجابة نجدها لدى جان إيف تاديه، الذي ذكر شواهد كثيرة على روايات درست دراسة نصية بالاعتماد على منهج فرويد، وبناء على ذلك فستسعى هذه الدراسة إلى اعتماد التحليل النصي النفسي مع استبدال منهج فرويد بمنهج غوستاف يونغ، وأريك فروم والسؤال الأخير يبزغ بعد الانتهاء من تحليل الرواية، وهو: هل تنتمي هذه الرواية إلى الأدب النسوي أم لا؟.

وما دمنا قد اخترنا منهج يونغ طريقا، فلا بد من البدء بالإشارة إلى كتابه "علم النفس التحليلي" إذ تطرق فيه إلى تصنيف الروايات المدروسة إلى صنفين:

الأول: الروايات التي لا يعطي فيها المؤلف تفسيرا سيكولوجيا لشخصياته مثل رواية بنوا، وكونان دويل وقصصه البوليسي ورواية موبي ديك لملفيل، والصنف الثاني: يتمثل بالرواية التي يسعى المؤلف أن

يرفع مادته من مستوى الحدث الخام إلى مستوى العرض والتنوير السيكولوجيين.

*****

تبدأ الرواية برسم فضاء مغلق ما دامت النافذة محكمة بشبك الحديد، وما دام صحن الفاكهة دون سكين، وقدح الماء من البلاستك لا من الزجاج، ولئلا نحس اننا إزاء مجرم خطير، يسعى إلى الإفلات من قبضة هذا السجن، يبرز البطل بهيئة الجنين في رحم الأم كسولا واجم الوجه، وبعد حوار مع الاخرين ندرك اننا امام مريض بالعصاب، فتكون الحاجة ماسة لتحليل شخصيته تحليلا نفسيا، ولا بد من التذكير أن النص قد ابتدأ من حيث انتهى المتن الحكائي فهو يبدأ من حيث كان البطل راقدا في السجن بعد أن وصلت سلسلة الأحداث إلى نهايتها، وبعد ان قتلت حصة وقبلها دانة وبعد أن طلقت أمه وتزوجت برجل آخر غير أبيه وانجبت منه.

ويجري الحوار مع البطل مرتين خلال الصفحات القليلة الأولى، مرة مع المحامي وأخرى مع الطبيب في مكانين مختلفين التوقيف أولا ثم المستشفى في محاولة لانتزاع شهادة منه عن مقتل الضحية، لكن البطل يصر على عدم الأدلاء بأي شهادة... هكذا يعجز عن تذكر ساعة مقتل الضحية، ويتذكر اشياء أخرى، انه يقاوم اصرارهم، ويتساءل محتجا: لماذا يريدون نبش ذاكرتي؟ ماذا أتذكر؟ وجه امي الرائع الذي غاب عن

البيت أم وجه دانة الذي غيبته عمتي في الظلام، ثم يتحقق الانتقال عبر منلوجٍ داخلي إلى لقائه الأول بدانة.

يكشف الحوار مع المحامي بدئا شخصيتين اساسيتين: دانة والعمة، إضافة إلى حصة القتيلة ويدور السؤال عن قاتل حصة... والأمر يتطلب تتبع شخصية كل واحدة من الشخصيات الثلاث بشيء من التفصيل.

١دانة:

تبرز قصتها في الرواية من خلال فلاش باك مبتدئا من الصفحة ١٢ هي قطة بيضاء جميلة جلبتها ام سالم من السوق لتصير صديقة سالم، لكن العمة كرهت تلك القطة، وكانت بين آونة واخرى تضربها بالعصا ضربا مبرحا حتى تدميها، ثم تلوح لسالم الطفل مهددة، قامت علاقة عاطفية حميمة بين سالم والقطة، ومرة وجدها الطفل سالم "مستلقية على بطنها، مستسلمة بجسدها لهر أسود (لماذا كان الهر أسود ولماذا كانت هي بيضاء)لم تعبأ بوجوده في وجهها شبه إغماء..." ويستمر ذلك الوصف على امتداد ثمانية أسطر مشكلا مشهدا وصفيا طويلا قياسا بحجم الرواية، وقد مر بنا في الحديث عن حديقة حياة كيف أن طول المشهد أو الوقفة الوصفية يشير إلى أهمية ذلك الحدث على مجرى الأحداث في الرواية. وعلى الرغم من صرخة العمة التي قطعت المشهد الوصفي، فإن ذلك المشهد قد واصل مساره لخمسة أسطر أخرى. لكن الانتقال من الوصف إلى السرد يتحقق بانسيابية بالغة: "مدت عمته يدها سحبته، رفعته عن الأرض ثم حذفته إلى مكانه، واستدارت لدانة تهش الهر عنها

لكنه لم يبال، ثار غضبها مدت يدها أمسكت بهما شدتهما بعنف كلا بيد فانفصلا...".

غابت دانه لعدة أيام ثم عادت إليه، منتفخة البطن، هو استطاع إخفاءها عن أنظار عمته لمدة يومين، بعد ذلك عثرت عليها، فرمتها في المرحاض وداست عليها بقوة، فغابت إلى الأبد.

هو من جانبه ابدى مقاومته للعمة دفاعا عن القطة ثم حاول اخراجها من جوف المرحاض باعتماد الحبل ولكن تلك المحاولات باءت بالفشل

تحيلنا هذه الحكاية إلى مرحلة المشاعية الأولى مع بداية نشوء المجتمع البشري، حيث كانت العلاقات الجنسية غير المحدودة تسود داخل القبيلة بحيث أن كل امرأة كانت تخص كل رجل وكل رجل كان يخص كل امرأة، كما يصف ذلك انجلس استنادا إلى مورغان. ويضيف أن الهيمنة كانت في تلك المرحلة لجنس النساء ويعلل تلك الهيمنة إلى أن الاقتصاد البيتي الشيوعي كانت فيه النساء ينتمين إلى نفس العشيرة بينما الرجال ينتمون إلى عشائر مختلفة.

وفي موضع آخر يقسم انجلس تسلسل المتغيرات التي أصابت العائلة البونالوانية على وجه الخصوص فكانت على الصورة الآتية: بدأ بتحريم العلاقة الجنسية بين الآباء والأبناء، ثم امتد التحريم إلى ما بين الأخوة والأخوات الأخياف، ثم إلى ما بينهم عموما ثم إلى ما بين ابنائهم وبناتهم... ولا شك ان الانتقال بهذه الصورة يحتاج إلى مدة طويلة، على الضد مما حصل في الرواية، حيث تحقق في لحظة خاطفة.

ويتكرر هذا الكلام عند الدكتور احمد محمد غنيم، ويربط الوضع الجنسي بالواقع الاقتصادي، حيث يذكر انه حينما كانت المرأة تحتل مكانة مسيطرة في المجتمع، فإن ذلك نابع عن الظروف المادية للحياة، حيث كانت مهمة الرجال هي الصيد، الذي كان غير مضمون آنذاك، بينما كانت الزراعة وتربية الماشية من نصيب النساء، من هنا جاء الدور المهيمن للمرأة، ومن هنا ظهر الانتساب إلى الأم، وقد بقي هذا الوضع قائما لمدة طويلة وبقيت آثاره قائمة في اليونان حتى عصر إرسطو.

أما انتهاء المجتمع الأمومي وحلول المجتمع الأبوي، فلم يأت الا نتيجة نمو القوى الانتاجية بظهور الزراعة الأكثر تطورا.

لقد شكل هذا الجانب من تاريخ البشرية صورة مخزية ينبغي أنكارها حسب ما يسعى إليه بعض الدارسين كما يشير إلى ذلك انجلس، لقد عبرت الرواية عن هذا الإحساس المخزي تعبيرا دقيقا في تصويرها للنهاية التي وصلت إليها دانة متمثلا بسقوطها في المرحاض وتصوير محاولة البطل انقاذها..." لم يكن يأبه برائحة المرحاض التي نفشت كل عفونتها إلى صدره... وعينا دانة الملوثتان بالفضلات لا تلمحانه ..."، هكذا يصير قبر دانة الذي لا يزيد على مرحاض قذر، معادلا لانتهاء مرحلة المشاعية الأولى.

٢ الأم: يظهر وجهها لأول مرة بعد احتجاج البطل على مساءلته مقترنا بوجه دانة: "ماذا أتذكر؟ وجه أمي الرائع الذي غاب عن البيت أم وجه دانة الذي غيبته عمتي في الظلام؟"، ثم يجري السرد عبر منلوج داخلي عن دانة. ثم ينعرج عن الأم: "أمي كانت طيبة لكنها عاشت

حياتها مذعورة مهددة ان تفقد البيت والزوج"... حتى طلقت من زوجها بتأثير العمة.

ويتضح من سياق القصة أن البطل كان مصابا بعقدة الأم، وعقدة الأم كما يصورها يوتغ: "خبرة عامة عند الإنسان بما عليه الأم وكأنها صورة مشتركة للأم، أو صورة مثالية لمقتضى الأم، وتتحلق حولها خبرات كل واحد منا عن أمه، فتقوى الصورة وتكبر العقدة، وقد يوصف الواحد منا بأنه يعاني من عقدة أم، ونعني بذلك أن لأمه دوراً بارزاً في حياته، وأنه قد شغل بها وبما تقول وتفعل وتشعر به وتفكر فيه، وأن صورتها عنده تحتل مكانة أكبر من غيرها، ومن ثم فربما تتحكم فيه هذه العقدة ويغلب تأثيرها على سلوكه". ومعنى عقد الأم ايجابي وليس سلبيا كما هو عند فرويد، فهي عند يونغ عدد من الخبرات والإدراكات والوجدانات التي تتحلق كالنواة وتشد إليها الخبرات المتشابهة، وهي تكبر بإضافة الخبرات الخاصة، كما وجدناها لدى شخصية سالم، الذي ظلت صورة أمه تبرز إليه كلما واجهه حدث ما، طالما وجدته عمته جالسا على التراب يرسم وجها لا يضبط ملامحه لكنه وجه أمه الذي لم ينسه لحظة، وطالما جرى الحديث عنها مقترنة بدانة وحصة، مشكلة معهما ثالوثا لا تنفصم عراه.

٣حصة: زوجها له أبوه فوجدها لطيفة طيعة لكنه كان عاجزا عن مجامعتها، بقي على هذه الحال معها لعدة أشهر ثم ظهرت عليها

علامات الحمل فطالبه أبوه بتطليقها فامتنع عن ذلك بإصرار، وهدد أباه وعمته بأوخم العواقب إن أساءا إليها.

في الليلة التي أستطاع ممارسة الجنس معها، طلبت منه الذهاب إلى السوق لجلب الطعام، وحين عاد من السوق وجدها مقتولة.

تشكل الشخصيات الثلاث مترادفات وكأنها تعبر عن شخصية واحدة، تتأكد هذه الفكرة من خلال الحوار بين المحامي والبطل ثم الطبيب والبطل، فكلما توجه سؤال عن حصة أجاب البطل عما يتعلق بدانة، لذلك نستطيع القول ان دانة كانت تمثل معادلا لكل من الأم والزوجة.

العمة: هي الأخت الكبرى لأبيه تتميز بالغلظة وقساوة القلب، ربت الأب بعد أن فقد أبويه في حادث حريق، ثم زوجته من ثلاث نساء فرضت عليه تطليقهن الواحدة تلو الأخرى، كانت آخرهن أم سالم التي منعته من الاتصال بها، كان وجهها يلاحقه أينما ذهب، يبرز من خلال المنلوجات الداخلية قبيحا بشعا: "وجه عمته يلاحقه في السجن في المستشفى هذه الماردة التي قتلت دانة... من غيرها قادر أن يقتل حصة؟ أن يخنق الحياة ويشرب الدماء؟ "

أن التحليل النفسي لشخصية العمة على وفق منهج يونغ، يتطلب منا الالتفات إلى منهجه على وفق موضوع الأنيما والأنيموس، فقد تحدث عن هذه الفكرة في شكل صورة موروثة جماعية عن المرأة تكمن في لاوعي الرجل، يستطيع بواسطتها مقاربة الماهية الأنثوية أطلق عليها الأنيما ويقابل ذلك عند المرأة صورة تقارب فيها الماهية الذكورية، يطلق

عليها الأنيموس، ولكن أذا طغى على المرأة ذلك الأنيموس وسيطر عليها سيطرة تامة صارت المرأة عنيدة وقاسية ومهيمنة ومتعطشة للسلطة ومتحيزة لآرائها بطريقة غير عقلانية، ويضيف في مكان آخر أن الأنيموس طريقة لتكثيف كل التجارب التي راكمتها السلالة الأنثوية، فيقدم بذورا خلاقة تنشأ عنها المرأة الملهمة، التي تخفي في داخلها أسوأ النساء المسترجلات، فنعاني خطر فقدان انوثتها الأم، أو شخصيتها الأنثوية، إن هذه الصفات تنطبق بكاملها على شخصية العمة، فهي كما وجدناها في سياق الأحداث عنيدة وقاسية ومهيمنة ومتعطشة للسلطة، ترى هل كان مرد ذلك إلى نشأتها الأولى، واضطلاعها بتربية أخيها في سن مبكرة، أم إلى كارثة مقتل ابويها محترقين!.

*****

وقبل الدخول في صلب عملية التحليل النصي، لا بد من الإشارة إلى أن يونغ يرى ان شكل العالم وطبيعته بكل جزئياته فطرية في ذهن الكائن تتكون بشكل استعدادات نفسية بصور مضمرة مسبقة للوجود، وإن من بين ذلك صورة جماعية عن المرأة تكمن في لا وعي الرجل بشكل موروث، يستطيع بواسطتها مقاربة الماهية الأنثوية، وتأتي الأحداث التي صورتها الرواية لتؤثث تلك الصور الفطرية في ذهن البطل، هكذا تصير أحداث الرواية صورا تطبيقية على ما وجدناه عند يونغ.

لعل شخصيات الرواية النسوية الأربع تحيلنا على طبيعة الصراع داخل المجتمع الإنساني وانتقاله من المجتمع الأمي إلى المجتمع الأبي، فدانة تحيل على المرأة في عهد المجتمع الأمي، تكون العلاقات الجنسية مشاعية، ولعل رسم صورة تفصيلية للممارسة الجنسية بين الهر ودانة جاءت تعبيرا عن تلك العلاقات في طفولة المجتمع الإنساني، يقابلها موقف العمة التعسفي تجاه الهرين وفصلهما بقسوة متناهية، ان العمة على امتداد الرواية كانت تعبيرا عن القيم الذكورية المتسلطة، التي قادت إلى قتل المجتمع الأمومي، وولادة المجتمع الأبي الجديد.

ولعل سؤالا مهما يفرض نفسه الان... لماذا جاء المجتمع الأبي متمثلا بشخصية العمة لا شخصية الأب، أليس الاحرى ان يكون الأب هو الشخصية المتسلطة؟.

*****

ومن الأمور التي يجدر الوقوف عندها التنقل بين ضميري المتكلم والغائب أثناء السرد، فالكاتب –كما يقول عبد الرحيم الكردي– عندما يجعل راويه يستخدم ضمير المتكلم فإنه يعمد إلى ابراز الذات الساردة بل تضخيمها وتحويلها إلى محور للعالم الروائي، بينما تتوارى ذات السارد وصورته خلف الخطاب السردي للراوي، بل تختفي صورة السارد تماما وتصبح عنصرا ثانويا.

وفيما يخص رواية "المرأة القطة" لا بد من الانتباه إلى انها اساسا هي رواية شخصية، أي أنها تتناول شخصية سالم حصرا، وإن الشخصيات الأخرى هي شخصيات ثانوية، وحتى ضمير الغائب، حين يرد في السرد يرد معبرا عن راو مصاحب لشخصة البطل يعبر عن هواجسه وأفكاره، مثلما وجدناه في رواية "اللص والكلاب" كما حللها الدكتور محمد الباردي، إذ يقول: "إن وجهة نظر السارد في الحالات الثلاث تظلّ ثابتة لا تتغير، وهي وجهة النّظر المصاحبة لوجهة نظر البطل الروائي"، فالسرد يبدأ باعتماد ضمير الغائب راويا للأحداث من بداية الرواية، فتعرض شخصيات سالم والشرطي والمحامي ثم الطبيب... بعد ذلك يبدأ مقطع جديد يقدم مناجاة تعتمد ضمير المتكلم: "لماذا يلاحقونني؟ يريدونني آكل لأعيش. لمن اعيش"، ثم يأخذ بسرد قصة دانة ويكون الراوي هو البطل على امتداد المقطع، ويتواصل هذا التناوب بين ضميري الغائب والمتكلم على امتداد الرواية بين مقطع وآخر وأحيانا يتحقق الانتقال ضمن المقطع الواحد وفي احيان أخر ينكسر هذا التناوب فيتكرر الضمير نفسه في مقطعين، وهكذا يقودنا هذا التناوب إلى التنقل بين السرد الذاتي والسرد الغيري.

إن هذا الأمر يحيلنا إلى ميشال بوتور وكتابه بحوث في الرواية الجديدة، فقد ذكر أن أبسط صيغ الرواية هي صيغة الغائب، وان الصيغ الأخرى هي نوع من المجاز, وتفسيره لظاهرة التنوع في الضمائر أن اعتماد ضمير الغائب وحده يوحي بأن المراقب غير مكترث بالأمر، وأننا نلجأ إلى ذكر صيغة المتكلم حينما نريد أن نجعل من الوهم حقيقة

وإثباتا، قد يصدق هذا التعليل على المقطع الذي يبدأ بالقول: "آه يا حصة لو تعلمين كم كرهت عمتي براءة دانة، كرهت سعادتي بها، قتلتها ثم كرهت سعادتي وحبي لك. فهل كثير عليها ان تقتلك؟"، يأتي ضمير المتكلم لإحساس البطل بالحاجة الشديدة إلى تأكيد اتهامه لعمته بقتل حصة، وخاصة أن صيغة الانتقال إلى ضمير المتكلم تأتي مقترنة بالنداء مسبوقة بعبارة "آه" ويكمل بوتور كلامه بالقول ان ضمير المخاطب يدل على الشخص الذي تروى له قصته الخاصة به ويستشهد بمحادثات عند فوكنر يروي فيها ما فعله بعض الأشخاص أثناء طفولتهم من حوادث نسوها هم انفسهم، إن تطبيق هذا الأمر على هذه الصيغة اللغوية قد يفيد السعي للوصول إلى إقناع حصة بعد موتها ان العمة هي التي قتلتها.

يلي ذلك في المقطع اللاحق من الرواية أن السرد ينتقل إلى اعتماد ضمير الغائب راويا للأحداث مبتدئا بالقول: "صوت عمته الشرير تهادى إلى مسامعه بكلام كثير عن أمه" ليسرد قصة طلاق الأم ودور العمة العدواني في هذا الطلاق، وفجأة ينتقل السرد إلى اعتماد ضمير المتكلم بشكل مفاجئ إذ يقول: "طلق أبي أمي. كرهت ضعفه واستسلامه" ويستمر السرد بصيغة المتكلم متحدثا عن حرمانه من حنان الأم والأب حتى نهاية المقطع، وهو بذلك يكرر الوظيفة التي حققها في المقطع الأسبق من تأكيد على الدور العدواني الذي أدته العمة، في المقطع الجديد ينتقل السرد إلى اعتماد ضمير الغائب كان يتحدث عن

لقائه الحميم بأمه ويصف العناق الدامع، ثم دور العمة في ابعاد الصبي عن امه وطردها من الدار بشراسة منقطعة النظير.

وفي المقطع اللاحق يعود الحديث إلى لقاء الأب به وبالعمة بصيغة ضمير المتكلم وسرد قصة اللقاء بالأم من وجهة نظر العمة كما يرد ضمنا قصة احتراق الجدين بتدبير من امرأة حاقدة كما سمعها سالم.

يعود في المقطع اللاحق ضمير الغائب ليواصل سرد الأحداث: "وجه عمته يلاحقه، في السجن، في المستشفى" لكنه بعد ستة سطور يعود إلى ضمير المتكلم متحدثا عن دانة، كان المقطع يروي كيف ضربت العمة دانة ضربا مبرحا حتى ادمتها، وكيف ظل يعالجها ويغسل دماءها.

في المقطع اللاحق يعود ضمير الغائب ليصف شخير العمة عند نومها ويصف البيت الموحش في الليل الذي ليس فيه شيء جميل غير دانة.

ثم يعود ضمير المتكلم في المقطع الجديد مناجيا حصة بوصفها مرويا له محدثا إياها عن كيفية موت دانة باعتبارها رديفا لها.

وفي المقطع اللاحق يعود ضمير الغائب يسرد قصة اللقاء بين دانة والهر والممارسة الجنسية التي حصلت بينهما وموقف العمة العدواني والوصف المفصل والكلام الطويل الذي استغرق الثلاث صفحات والنصف.

ضمير المتكلم هو الراوي في المقطع الجديد جاعلا من حصة مرويا له: "إيه يا حصة، لو تعلمين كم عذبني فراقها، ولو كنت أعلم أن عودتها هي نهاية عمرها لما تمنيت أبدا ان تعود"

يصف الراوي على لسان ضمير المتكلم عودة دانة بعد غيابها وحبلها من الهر الأسود فسقطت في يد العمة، وفجأة يتغير السرد إلى ضمير الغائب ليعلن عن سقوطه فاقدا الوعي: "حين ابتعد صوت دانة غامت بعينيه سحابة سوداء، حاول أن ينطق، أن يقف، لكنه سقط فاقدا الوعي"، وعند استيقاظه اكتشف ان عمته قد رمت دانة في المرحاض، ثم وبشكل مفاجئ يعود السرد إلى ضمير المتكلم مع دخول علامة التنصيص ليسرد كيف رمت بدانه إلى المرحاض وكيف انه حاول تخليصها وفشل في ذلك، ويتواصل السرد لاستكمال الحكاية نفسها مع اعتماد ضمير الغائب هذه المرة دون غلق علامة التنصيص: "أسرع حيث دانة أنبطح على بطنه، دس كامل وجهه في الفتحة"، ويستمر ضمير الغائب فاعلا إلى نهاية المقطع، ويأتي المقطع الجديد بضمير الغائب وينتهي دون أن يتغير، وبعده يأتي ضمير المتكلم مع مقطع جديد مبدوؤا بعلامة تنصيص: "كان وجه دانة هو الوجه الذي أحببته بعد أن غاب وجه أمي"، وينتهي المقطع بالقول: "اهربي يا حصة اهربي آخ... آخ" وتغلق علامة التنصيص.

في المقطع التالي يروي الغائب الأحداث عائدة إلى زمان البدء في مستشفى السجن، سرعان ما اكتشفه البطل وتتواصل الأحداث على هذا النمط قرابة الأربع صفحات يأخذ حوار يشبه التحقيق بين الطبيب والبطل.

وحين ننتقل إلى مقطع آخر يظل ضمير الغائب ساردا يستعرض حياة البطل الإجمالية خلال سنواته المتوالية على امتداد صفحة واحدة.

ويتبعه مقطع آخر على نفس الوتيرة، وفي المقطع الذي يليه يدخل ضمير المتكلم مترافقا مع علامة تنصيص ": تركت المدرسة ودعتها كما ودعت حضن أمي ووجه دانة"، يروي سلوك البطل الجديد تجاه عمته وخضوعه لها إلى نهاية المقطع الذي يختمه بإغلاق علامة التنصيص.

وفي المقطع الجديد يعود إلى ضمير الغائب ليتابع سرد هواجس العمة تجاه البطل وليروي كيفية ربط البطل بالزواج.

يعود ضمير المتكلم وعلامة التنصيص في المقطع الجديد معبرا عن قلق البطل: "لم أذق النوم تلك الليلة. كلمات عمتي مثل الدود"، ويمضي الأمر على هذا المنوال حتى ينتهي المقطع ويغلق التنصيص، في المقطع اللاحق يعود ضمير الغائب ويستمر إلى النهاية.

وفي المقطع الذي يعقبه يأتي ضمير المتكلم وعلامة التنصيص على امتداد صفحة واحدة مصورا ليلة دخلته على عروسه، ثم على الصفحة الثانية يدخل ضمير الغائب ومعه يتحول الحديث عن عجز العريس عن الاقتحام لأن وجه عمته يقف عائقا فيكتفي عند رش الماء على العتبة.

ويتواصل المقطع اللاحق باعتماد ضمير الغائب مصورا معاناة البطل ومعه احساسه باضطهاد العمة للعروس وامه بعده يرد مقطع قصير بضمير المتكلم يصور زيارات البطل لأمة وآخر بضمير الغائب يتحدث عن الأم أعقبه مقطع بضمير المتكلم يتحدث عن زيارة الأم للعروس وإهدائها مصحفا لها خضرمة لتقيها من الشر. ثم آخر بضمير الغائب يبدأ بجملة استفهامية ينقل صورة عن شك ساوره بعد غيابها عن

الفراش، يعقبه آخر يسير على الوتيرة نفسها: "يتكرر خوفه: أرق ليلي يدق أبوابه كل ليلة. مخاوف تتشعب في راسه وتنبت شكوكا. كلما تكرر غياب حصة عن الفراش. أحسها تتغير".

مقطع جديد يكتشف بعد ذلك انها حامل السرد يجري باعتماد ضمير الغائب يخبر أباه الأب يدعوه إلى تطليقها او قتلها، هو يشك بأبيه... يغادر المكان بعد ا ن يتلقى صفعة من ابيه. مقطع آخر بضمير الغائب مطالب الأب والعمة تتكرر المطالبة بتطليقها او قتلها هو يصر على موقفه يهددهما... مقطع جديد بضمير المتكلم تتواصل هواجسه.

في مقطع جديد يتحول إلى ضمير الغائب وتتواصل الهواجس، هي تكشف له براءة ابيه تبقى الحيرة تكتنفهما. المقطع يزيد على خمس صفحات. في المقطع اللاحق يتحول إلى ضمير المتكلم يصل إلى اتخاذ قرار حاسم هي تشجعه عليه، في الذي بعده يعود إلى ضمير الغائب يكشف عن قراره يقرر ان يترك البيت... الأب يهدده بقتل حصة... هو "يغفو في الليل. يحس بجسده يسقط في بحر أحمر. يرفعه الموج عاليا ثم يطيح به. يرتطم رأسه يصرخ... يصرخ. يستفيق وحصة تثبت جسدها بذراعيها"، آخر جملة في المقطع يقول لها: "لا تتركيني. التصقي بي".

في مقطع جديد يعود ضمير المتكلم: يهيمن القلق عليهما حلمه ببحر الدم يتكرر تظهر عليه علامات الجنون آخر جملة يقولها لها: "ـــ سأحميك.. لن تموتي... ستعيشين...".

مقطع جديد يعود ضمير الغائب وهو يكرر جملته السابقة يستيقظ يجد نفسه في مستشفى السجن والطبيب يحاوره... حين يصل إلى ذكر الحبل تأتيه الحالة فيعطيه ابرة المخدر...

مقطع جديد بضمير الغائب: "يسري إليه الخدر... يغيب... بلمح وجه دانة... حبله الذي تدلى إليها يتصورها وقد قفزت إليه، يمسح الأوساخ عن وجهها... ويلمح وجه حصة مزروعا بالابتسامات" يسرد أحداث تلك الليلة... حيث غادر أبوه وعمته الدار... هو يقتحم الباب، يخترق الدهليز المحصن ... "يدغدغه غرور كبير حين يكتشف أن لا احد غيره ولج باب جنته"، المقطع يزيد على خمس صفحات... هو أطول مقطع في الرواية، بعد أكثر من خمس صفحات يعود ضمير المتكلم وعلامة التنصيص... يستذكر أمه... سطور قليلة وينتهي المقطع.

مقطع جديد بضمير الغائب يصف توجهه نحو دار أمه يحمل لها البشارة ثم توجهه نحو بائع الكباب.

مقطع لا حق بضمير الغائب يصف عودة البطل حاملا الكباب ليجد زوجته مقتولة والحبل يخنقها ثم "صوت عمته لا يرحمه ويوجه التهمة" "قتلتها...". مقطع ختامي قصير، المكان مستشفى السجن، الجملة الختامية وانغرزت ابرة في ذراعه.

هكذا لا يترك هذا التعاقب بين ضميري الغائب والمتكلم من أثر دلالي غير خلق أيقاع موسيقي يكسر رتابة الروتين الذي يتركه اعتماد ضمير واحد.

*****

لقد جرى التطرق في بداية الدراسة إلى ان هذه الرواية تنتمي إلى نمط القصة البوليسية لكننا نفاجأ بنهاية غامضة، تخالف ما كان مألوفا في الروايات عامة والبوليسية منها خاصة، فالرواية البوليسية تنتهي أحداثها بإلقاء القبض على المجرم وتحقيق العدالة – كما يشير إلى ذلك الماردي في تحليله لرواية اللص والكلاب– أما هنا فتلتبس النهاية، ويبقى السؤال دون إجابة من قتل حصة أهو سالم أم عمته؟ العمة تهتف متسائلة:– قتلتها؟... يا سالم؟ والبطل يصرخ: "عمتي قتلت دانة أهربي يا حصة. هذه النهاية المظلمة لرواية المرأة والقطة، والحيرة التي ترافقها، والتباس الخاتمة، تعيدنا إلى الفقرتين الأولى والثانية من النص، حيث يتجسد وصف المكان.

هكذا تضيع الحقيقة بين البطل وعمته، وذلك يحيلنا إلى فكرة آلان روب غرييه في أن لا وجود لحقيقة واحدة، وإنما هناك حقائق متكثرة يمكن ان تطرحها الرواية، ولعل هذه النهاية تحيلنا إلى رواية علي بدر "بابا سارتر" حيث تتعدد قضية مقتل سارتر الصدرية بين الانتحار نحن وطأة الإحساس الشديد بالغثيان وبين قتله من قبل أدمون وعائلة نادية.

وذلك يعيدنا إلى تمييز يونغ بين السيكولوجي والرؤيوي، هذه النهاية تضعنا امام رواية رؤيويه لا تميط عن اسرارها اللثام، وذلك جزء من تقنيتها، ومن الوسائل الأخرى حالات التضاد القائمة بين أجزائها، أولها التضاد بين البداية والخاتمة، فالرواية تبدأ بجملة صريحة واضحة لا

تقبل التأويل: "السكون يخيم على المكان"، تقابلها جملة صريحة واضحة لا تقبل التأويل أيضا: "ملأ صراخه الغرفة "، تلي جملة البداية سلسلة جمل تفسر هذا السكون، أو تصف بدقة المكان الذي خيم عليه السكون: "ظلال النافذة المحكمة بشبك الحديد تسقط حيث زاوية الفراش، فتنشر زخارفها فوق الوسادة..." هكذا يرسم النص صورة للوسادة التي يضع عليها البطل رأسه، إنها زخارف سوداء، كناية عن الأفكار التي تضطرب في ذهن سالم، وتشي بأنه مصاب بمرض نفسي ومهدد بالانتحار في أية لحظة، يتحقق هذا الغرض عن طريق وصف محتويات المكان وصفا تفصيليا دقيقا، تلي ذلك فقرة اخرى، ترسم صورة جسدية للبطل رافعا "ركبتيه متكئا عليهما بذراعين تسندان رأسه الملقى بكسل، وجهه ساهم، بضع قطرات من عرق ودموع تلتمع على وجنتيه وشفتيه المصفرتين".

ما يقابل هذه الجمل التفسيرية بضع جمل تفسر جملة الختام وتمهد لها محققة حالة التضاد المشار إليها، وكاشفة في الوقت نفسه عن الانهيار العصبي الذي أصاب البطل، فقد ظل يردد عبارات مفككة تمنح النص غموضا وضبابية: "لا.. لا.. لم أقتلها... عمتي قتلت دانة... هذا ليس حبلي.. أهربي حصة.. أنا.. لا... عمتي.. قت.. دانة.. حصة.. لم أقتلها.. لا.. لا.".

من صور التقابل الأخرى التقابل بين مقتل دانة ومقتل حصة. يتحقق مقتل دانة خلال مشهدين مختلفين: الأول: يصور سالم في حالة فقدان للوعي، وخلال الإغماء يتبول على نفسه، وبعد الاستيقاظ يسأل عمته

فيأتيه الخبر بشكل إجابة متشفية: "لكنه سقط فاقدا الوعي، كم من الوقت مضى؟ يوم ؟ يومان؟ أم هي مجرد ساعات مرت كدهر ثقيل؟ حين أفاق شعر نفسه مبللا، كان قد تبول على نفسه؟... تنفس سؤاله بطيئا:

- عمتي وين دانة؟

جاء صوتها كاللطمة:

- راحت.. خلاص... ارتحنا منها".

أما المشهد الثاني فيصور مقتل دانة تصويرا تفصيليا دقيقا بصفته شاهد عيان، أبصر الأحداث بعينيه، وعاشها بكل دقائقها: "وصلت عمتي الأدب وبلا رحمة هوت بدانة إلى الفتحة الصغيرة، انحشرت المسكينة في عرضها، حاولت القفز، صفعني المنظر، القيت بنفسي إلى الأرض تحت أقدام عمتي، مددت ساعدي لأنتشل دانة، لكن قدم عمتي داست على يدي ثم على رأس دانة لتزجها داخل الفتحة، فماءت المسكينة مستغيثة وعيناها تقدحان برعب عجيب.

سقطت دانة وهي تصدر صوتا وكأنها تلعن عمتي "ثم يواصل الراوي إكمال وصف المشهد، ولكن باعتماد ضمير الغائب هذه المرة: "أسرع حيث دانه انبطح على بطنه، دس كامل وجهه في الفتحة تقافزت عليه الصراصير..."

ترى لماذا يرد الخبر بصيغتين مختلفتين؟ وأي الصيغتين علينا أن نصدق؟ والسؤال الأخير: لماذا حصل تحول الراوي من صيغة المتكلم إلى صيغة الغائب في تلك النقطة بالذات؟.

حين ننتقل إلى مقتل حصة سيواجهنا مشهد تفصيلي يبدأ بوصف باب لم يقفل: "صر مندفعا قبل أن يدفعه" وتلك عبارة تومئ إلى أن الباب قد كسر قفله أثناء غياب البطل، وأن هناك جريمة يمكن أن تكون قد حلت، تؤكدها الجملة التالية: "لفحه صمت شرير" ثم يتوالى الوصف: "جسدها ممدد كما تركه، لكنه مستور باللحاف حتى العنق" وحتى تلك اللحظة لم تساور الراوي الشكوك، فقد ظلت صامتة ساكنة رغم انها بانتظاره لم تبادر إلى محادثته عند دخوله، لماذا؟ لم تنهض؟ تساءل: "هل داعبت النسمة جسدها فأرخت عليه الستار، أم تراها سترته عن عيون القمر"... حتى تلك اللحظة لم يصبه القلق: "وضع الأكياس بهدوء خشية أن يفزعها فجأة من أحلامها.. جلس.. تأمل وجهها" هنا بدأ القلق يساوره: "هالته تلك الزرقة التي افترشته، لامس جبينها أرعشته البرودة.. وعيناها المفتوحتان ببياضهما الذي غيب السواد، وخطان من ملح الدموع على الجانبين".

بهذا النسيج المحكم بين الوصف والسرد يتحقق السير نحو اكتشاف الجريمة: "هزها برقة.. نادى بسمها... لم ترد فهزها بعنف، صرخ بسمها يكاد ان يشق السكون فلم تتحرك سحب الغطاء، فاجأه الحبل، ذلك الذي طوح بمثله إلى المرحاض لتخرج منه دانة، كان يلتف بخشونته حول عنقها الطري، معقود بقسوة، طرفاه ينسدلان على صدرها".

*****

المصادر:

- أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة: أنجلس: ترجمة الياس شاهين: دار التقدم: موسك.

- تطور الملكية الفردية أحمد محمد غنيم: القاهرة: ١٩٥٧.

- المعجم الموسوعي للتحليل النفسي: ٣ : د. عبد المنعم الحفني: ط١: ٢٠٠٥.

- يونغ: ماجي هايد ومايكل ماكجنس: ترجمة: محيي الدين زايد: المجلس الأعلى للثقافة: ٢٠٠١.

- جدلية الأنا واللاوعي: ك.غ يونغ: ترجمة نبيل محسن: ط١: ١٩٩٧: دار الجوار: اللاذقية.

- الراوي والنص القصصي: د. عبد الرحيم الكردي: دار النشر للجامعات: ط٢ : ١٩٩٦.

- انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة: د. محمد الباردي: اتحاد الكتاب العرب دمشق.

- بحوث في الرواية الجديدة: ميشال بوتور: ترجمة فريد انطونيوس: عويدات.

- بطاقة دخول إلى حفلة المشاهير: علي بدر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر: ط١.

- بابا سارتر: علي بدر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر: ط٣: ٢٠٠٩.

- كارل غوستاف يونغ: أ.د عبد الرحمن إبراهيم أعلام: نشرت في الشبكة العربية للعلوم النفسية (المصدر: المركز الرقمي للعلوم النفسية www.DCpsy.com).

قراءة تكوينية
في قصة "الضباب" لدينا سليم

خلاصة:

يقوم التقابل بين فضائين متضادين فضاء ضبابي وفضاء مشمس، يقترنان بزمانين متقابلين، الحاضر مقترنا بالفضاء الضبابي، والماضي مقترنا بالفضاء المشمس، من جهة أخرى تكشف الأحداث عن مقولة ذهنية مولدة واحدة في النص هي مقولة الصراع بين الحب والعدوانية، تفضي إلى مقولات ثانوية لاحقة، فنجد مقولة الحب ترتبط بالفضاء المشمس ومقولة الكراهية ترتبط بالفضاء الضبابي.

وعلى مستوى الشخصيات نجد نمطين من الشخصيات:

النمط الأول: ينتمي إلى قطب الحب ويتمثل بشخصيتين معا، البطل الراوي وحبيبته.

النمط الثاني: وينتمي إلى قطب الكراهية، ويتمثل بشخصيات كثيرة من بينها الحارس وذوو المسدسات، وأبو الفتاة وأمها، وأخيرا العاملون في المستشفى وفي مقدمتهم الطبيب.

أول تلك المقولات التقابل بين عالم الطبيعة وعالم الحضارة، والمقولة الثانية تتمثل بالتقابل بين المجتمع الطبقي والمجتمع اللاطبقي، ان الفضاء المشمس يحيل على طفولة المجتمع الإنساني ألا وهو المجتمع الأمومي، مجتمع المشاعية الأولى، ويأتي دخول الحارس مسرح الأحداث علامة على الانقلاب الذكوري، وولادة المجتمع

الطبقي، بما يتضمنه من قمع وعدوانية للحب وتقنينه وفق ضوابط جديدة، فتبرز مقولة ثالثة تحيل على ظهور الدولة ومؤسساتها القمعية ودورها في ترسيخ نظام العائلة البطريريكية، وتأتي المقولة الرابعة تحيل على الوظيفة التي تؤديها القيم الأخلاقية في ترسيخ نظام العائلة البطريركية، التي كرست لقمع الحب ورغبات الجسد الفطرية، تلبية لرغبة الرجل المتسلط، والمقولة الخامسة تحيل على هيمنة التفكير الكهنوتي وتسخيره في خدمة الهيمنة الطبقية، نكتشف ذلك من خلال اعتماد منهج بيير زيما الذي وجد في دراسة اللهجات الجماعية الطريق الوحيد لشرح وظائف الأيديولوجيات في الرواية، لقد انتهى العمل بموت البطلة وبقاء البطل، وذلك كناية أخرى على تغييب المرأة الكلي في ظل المجتمع البطريركي.

تمثل المقولات الخمس السابقة الوعي القائم لدى الذات المنتجة للنص، أما الوعي الممكن فلا نجد له حضورا، وقد حلت محله وجهة نظر المؤلفة التي تنتمي إلى مرحلة ما بعد الحداثة، والتي تتضمن اليأس من عودة العصر القديم، والذي يتضمن تعبيرا عن تحول أيديولوجي عميق، تمخض عن ظهور البيروسترويكا على المستوى الأيديولوجي، ثم قيام النظام العالمي الجديد، من هنا كان تحول وجهة نظر الذات الجماعية المنتجة من حتمية انتصار الاشتراكية وقيام مجتمع لكل حسب حاجته ومن كل حسب قدرته إلى حتمية بقاء المجتمع الطبقي المرتبط بالهيمنة الذكورية وازدياده قهرا واضطهادا.

*****

غاية هذه الدراسة الكشف عن المعاني الخفية في النص كما رسمتها الذات المنتجة له، ومن ثم الوصول إلى العلاقة الجدلية بين النص والواقع الاجتماعي ومدى التأثير والتأثر بينهما.

يتحقق ذلك من خلال قراءتين:

قراءة تفسيرية محايثة، وأخرى تأويلية تربط النص بالواقع الخارجي وتدمجه فيه.

وابتداء من عنوان النص والمقطع الاستهلالي نستطيع القول أن الفضاء، يشكل المستوى الأهم، من بين المستويات السردية الذي يمكن الاشتغال عليه في مجال القراءة المحايثة لهذا العمل، ولنتذكر أن الفضاء يأتي مرتبطا بتقديم الشخصيات، وهو الذي يوكل إليه مساعدة القارئ على فهم الشخصية بحسب كروتشاني، وأنه لا يتشكل إلاّ باختراق الأبطال له بحسب د. حسن بحراوي، والأمر يجرنا إلى اعتماد اشتغالات الجسد وهو يخترق الفضاء، ولأجل إدراك المقولات الأساسية في العمل لابد من الانتباه إلى الأحداث ضمن علاقتها بالفضاء والشخصيات لإدراك تلك المقولات:

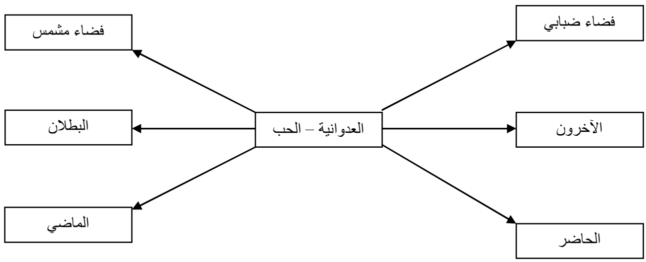
يتكون العنوان من اسم واحد معرف بأل "الضباب" وهو بذلك يوحي بالعتمة والضياع وغياب الرؤيا الواضحة، ومعلوم أن العنوان هو أحد المفاتيح التأويلية، كما يعتقد إمبرتو إيكو، ويضيف بأن العنوان تدخل مبالغ فيه من لدن المؤلف، لكنه لا يمكن أن يفهم منقطعا عن نصه، ولا يؤدي وظيفته الإشارية إلا من خلال العلاقة بينه وبين نصه، لذا فلنا

عودة إلى العنوان بعد استكمال قراءة النص، فإذا عدنا إلى المتن وجدنا التقابل جليا بين فضائين متضادين فضاء ضبابي وفضاء مشمس، يقترنان بزمانين متقابلين، الحاضر مقترنا بالفضاء الضبابي، والماضي مقترنا بالفضاء المشمس، من جهة أخرى تكشف الأحداث عن مقولة ذهنية مولدة واحدة في النص هي مقولة الصراع بين الحب والعدوانية، تفضي إلى مقولات ثانوية لاحقة، ثم نجد مقولة الحب ترتبط بالفضاء المشمس ومقولة الكراهية ترتبط بالفضاء الضبابي.

أما على مستوى الشخصيات فنجد العمل يقدم نمطين من الشخصيات"

النمط الأول: ينتمي إلى قطب الحب ويتمثل بشخصيتين معا، البطل الراوي وحبيبته وهما الشخصيتان المهيمنتان أو البطلان بالاصطلاح السردي، ويتميزان بأن عليهما تنعقد الأحداث، فيكون الذكر راويا والأنثى مرويا له، وبموجب ذلك يتأسس بناء النص وتتطور حبكته، كما يتميزان بتقديم وصف دقيق لملامحهما.

النمط الثاني: وينتمي إلى قطب الكراهية، ويتمثل بشخصيات كثيرة من بينها الحارس والحشد الكبير الذي يحمل المسدسات، وأبو الفتاة وأمها، وأخيرا العاملون في المستشفى وفي مقدمتهم الطبيب، بهذه الصورة تتكون هندسة النص، ويمكن أن نعبر عن هذه الهندسة بالخطاطة الآتية:



إن التقابل بين الفضائين يكشف في طياته التقابل الباشلاري بين الفضاء الأليف والفضاء المعادي، وكما نعلم أن الفضاء الأليف يحيل على بيت الطفولة دائما، فأي طفولة يحيل عليها الفضاء المشمس هنا؟ أهي طفولة البطلة ام طفولة البطل أم طفولتهما معا؟.

نؤجل الإجابة إلى حين.

ولكن لنتذكر أن الفضاء المشمس ينتمي إلى ماض قديم، تؤكد ذلك جملة الاستفهام "هل تذكرين موسم قطاف الحمضيات؟" صيغة الاستفهام هنا توحي بالقدم البعيد، الذي يحتاج إلى تذكير، والتذكر قد يتحقق وقد لا يتحقق، وتحققه يدعو إلى الفخر والتباهي، يقول النص: "أذكر تماما متى بدأت قصة عشقنا, كما أذكر تماما عندما أنهاها الآخرون" من هم الآخرون؟ إنهم الحارس وأولئك الذين "يحملون المسدسات ويصوبونها"... وحشد كبير يساعدونهم، هؤلاء الأعداء يتحدون بالفضاء الضبابي إلى درجة التماهي، فبعد أن يروي النص كيف قتلوا البطلة يضيف "لا تدعي الضباب يأخذكِ مني!".

قلنا قبل قليل أن مقولة الصراع بين الحب والعدوانية، تفضي إلى مقولات ثانوية لاحقة، إن تلك المقولات قد تجسدت في النص بصورة جمل قصيرة عابرة، وأحداث متناثرة:

أول تلك المقولات التقابل بين عالم الطبيعة وعالم الحضارة، هكذا نجد موسم قطاف الحمضيات يرتبط بعالم الطبيعة في طفولة الإنسانية الأولى في مرحلة جمع القوت قبل أن يتلوث الإنسان بعهر الحضارة، يوم كانت الحياة كلها لهوا لذيذا: "كنا قد تخطينا عشرات الأشجار ونحن نلهو, كانت الأشجار شاهدة على عشقنا, اختبأتِ مني خلفها لكني استطعتُ الامساكِ بكِ, تداركتِني" في العصر المشمس الذي يصفه النص نقرأ حديثا طويلا عن الجسد: الظهر والشعر والخدان والشفاه ولهاث الصدر وتعرق الوجه واحمراره تحت أشعة الشمس..."أسندتكِ وظهركِ إلى الصندوق العملاق,..., جمعتُ شعركِ الأصفر بين كفيّ, رفعتهُ إلى أعلى, تنهدتِ, قرّبتكِ اليّ, لهثتِ, فركتُه بأناملي، أردتُ استخلاص الذهب منهُ, كم أحببتُ شعركِ الطويل! أصريتِ على اللهاث, لهثتِ عدة مرات وأنا ألهو بشعركِ, وأنتِ تقتربين وأنا أبتعد عن وجهكِ, تلهثين وأبتعد,..." لكن هل كان ثوب البطلة الشقراء طويلا أم قصيرا؟ عريضا أم ضيقا؟ بأكمام أم دون أكمام؟... لا جواب. شعرها كان طويلا بلون الذهب ولكن ما شكل تسريحته وما شكل الدبابيس والقراصات التي ترصعه... لا جواب. لماذا؟ لأن الثياب والأزياء وتسريحات الشعر جزء من العصر الضبابي عصر الحضارة، هكذا يصير الفضاء المشمس رديفا لعصر الفطرة والطبيعة، والفضاء

الضبابي رديفا لعصر الحضارة، عصر "أعمدة الكهرباء التي أصبحت الآن خابية".

والمقولة الثانية تتمثل بالتقابل بين المجتمع الطبقي والمجتمع اللاطبقي، في العصر المشمس كانت ألوان البشرة الإنسانية لا تعني أكثر من تناسق تشكيلي لما رسمته ريشة الطبيعة، هكذا يرتسم سواد بشرة البطل مقابل شقرة البطلة، كمظهر زخرفي يزين الحب وممارساته، يصرح البطل بذلك بعد وصف كنائي طويل لممارسة الحب التي حققها مع البطلة فيقول: "كم كان جميلا تلاقح اللونين الأبيض بالأسود".

ثم يدخل العصر الضبابي بدخول الحارس مسرح الأحداث، ويبدأ ابتعاد الحبيب عن حبيبته: "وها نحن نفترق الآن كغريبين" وتتغير دلالة الأوان، فيصير السواد علامة على العبودية لا غير: "لم أكن أهلا لكِ لأني أسود! فمكاني العبودية لا غير, لا يحق لي كما يحق للرجل الأبيض والأصفر والأحمر, أنا زنجي, أنا أسود, أنا عبد, أنا..."

ربما آن الأوان أن نجيب على السؤال الذي أجلنا الإجابة عليه: "أي طفولة يحيل عليها الفضاء المشمس هنا؟".

في ضوء ما تقدم نستطيع القول ان الفضاء المشمس يحيل على طفولة المجتمع الإنساني ألا وهو المجتمع الأمومي، مجتمع المشاعية الأولى، ويأتي دخول الحارس مسرح الأحداث علامة على الانقلاب الذكوري، وولادة المجتمع الطبقي، بما يتضمنه من قمع وعدوانية للحب وتقنينه وفق ضوابط جديدة.

هكذا تبرز مقولة ثالثة تحيل على ظهور الدولة ومؤسساتها القمعية ودورها في ترسيخ نظام العائلة البطريريكية، فالحارس لم يكن وحده، وإنما كان مؤيدا من أولئك الذين "يحملون المسدسات ويصوبونها" كناية عن الجيوش والشرطة وأجهزة القمع التي تحمي الطبقة الحاكمة، ومعها الأسرة البطريركية التي قتلت الحب في عصر طفولة الانسانية.

المقولة الرابعة تحيل على الوظيفة التي تؤديها القيم الأخلاقية في ترسيخ نظام العائلة البطريركية، التي كرست لقمع الحب ورغبات الجسد الفطرية، تلبية لرغبة الرجل المتسلط، يقول النص "هل تذكرين كلام والدك:

"الحب محرّم والعشق حرام..."

ووالدتكِ:

- "الحب جُرم..."

لقد تآمروا على قتلنا معا, عرفتُ بذلك..."

والمقولة الخامسة تحيل على هيمنة التفكير الكهنوتي وتسخيره في خدمة الهيمنة الطبقية، نكتشف ذلك من خلال اعتماد منهج بيير زيما الذي وجد في دراسة اللهجات الجماعية الطريق الوحيد لشرح وظائف الأيديولوجيات في الرواية، هكذا تبرز اللهجة الكهنوتية على لسان الطبيب، وهو يقول:

"- الحمد لله, لقد كتب الله لكَ عمرا جديدا يا أيها الشاب الأسود, احمدهُ, لقد أعدناكَ من الموت...".

نقرأ في عبارات الطبيب فلسفة تقترب كثيرا من الفكر المرجئ، الذي يوكل كل الأفعال إلى الإرادة الإلهية نافيا دور الإنسان في فعل الخير أو الشر، ومن ثم يصور المظالم التي يوقعها الأقوياء على الضعفاء نعما يمنحها الله لعباده داعيا إياهم إلى أن يحمدوا الله على ما أنعم عليهم، تلك هي الأيديولوجيا السلطوية التي تبرر أفعال السلطة الحاكمة والتي كانت في نظر معلمي الماركسية أداة لتضليل الوعي وتزييفه.

لا ترد هذه الأيديولوجيا على لسان كاهن أو رجل دين، وإنما تأتي محمولة على شخصية الطبيب، لتقف في مقابل أيديولوجيا مضادة تأتي محمولة على شخصية البطل الراوي.

وحين نعود إلى خاتمة القصة سنجد البطل يتعرض للضرب على يد الفريق الطبي: "انهم يضربونني, كفوفا متتالية على وجهي, ويحكم, إنكم توجعونني, أني أحس بالوجع! لم يكتفوا بالرصاص الذي اخترق جسدي, مُزق وسال دمي, غمرتني الدماء وامتلأت الأرض به, لقد كنتُ سعيدا بذلك, سعدتُ لأني أدركتُ أن دمي لم يكن أسودَ! لماذا تنهالون عليّ ضربا؟ أرجوكم, فأنا لا أحتمل الألم, ما زلتُ مريضا بالعشق,".

ونعلم أن الضرب من وظائف الشرطة وأجهزة القمع لا من وظائف الأطباء، ولعلنا تلمس في هذه التقنية علامة على تضافر الجهود وتداخل الوظائف من أجل تكريس النظام البطريركي فيؤدي الطبيب وظيفتي الكاهن والشرطي إضافة إلى وظيفته، ولنتذكر ان انجلز قد أشار إلى البنى الفوقية التي تشكل النظام السياسي الذي تقيمه الطبقة الظافرة

وانعكاسها في عقول المشتركين بها وتطورها وصيرورتها نهجا من العقائد.

*****

لقد انتهى العمل بموت البطلة وبقاء البطل، وذلك كناية أخرى على تغييب المرأة الكلي في ظل المجتمع البطريركي، وتحولها إلى وسيلة لإشباع رغبات الفئة المتسلطة من المجتمع، يكشف ذلك المقطع الآتي: "أراكِ يا مُنية الروح, تقشرين برتقالة لغيري! عيناكِ معهُ, لكن أدركِ قصدكِ من كل هذه النظرات, إنها تعود لي. تقدمينها له وأعلم أنكِ تقصدينني. تطعمينهُ وتأكلين, الغصّة تمنعكِ من ابتلاعها. تخرجين, تتجهين اليّ...".

من المعلوم أن قيام العائلة البطريركية قد اقترن بولادة ظواهر أخرى في مقدمتها ظهور الرق بوصفه نظاما يبيح للسيد ان يمارس الجنس مع ما يشاء من الجواري، وظهور مؤسسات البغاء بمختلف أشكالها إلى جانب العائلة التي كثيرا ما يتم فيها الزواج دون أن يكون للمرأة رأي باختيار زوجها، وإن كان لها رأي فسيكون لاعتبارات بعيدة عن الحب، ذلك ما أشار إليه المقطع السابق، وما عناه موت البطلة، ولكن بعد ما ماتت البطلة وبقي البطل حيا، هل شكل هذا البطل علامة على المجتمع الذكوري القائم؟... كلا، البطل هنا –كما في أغلب أبطال القصة النسائية– هو الحبيب الحلمي، الذي لا وجود له إلا في مخيلة

المرأة، هو الرجل الكامن في رحم المجتمع الأمومي، غيبه الانقلاب الذكوري كما غيّب المرأة تماما.

صورة الاتصال الحميمي بينه وبين البطلة تحصل بالتصاقهما بصندوق عملاق: "أسندتكِ وظهركِ إلى الصندوق العملاق, مليء بالحبات الصفراء "والصناديق -بحسب باشلار- " أدوات لحياتنا النفسية الخفية، وهي "ملأى بضجيج الذكريات الأخرس"، وهي "مساحة أليفة لأنها مساحة غير متاحة للجميع"، هكذا لم يكتف الراوي بالسؤال: "هل تذكرين موسم قطاف الحمضيات؟" إشارة إلى قدم الحدث، بل أسنده بالصندوق الذي يحيل على "ما لا تعيه الذاكرة من الزمن"، وبهذا يتأكد انتماء البطل الي الماضي البعيد. الماضي الذي اكتسب صورة أسطورية فصار يكتسي بريش ناصع ويطير في الهواء , "جسدي أصبح بخف ريشة, انني طائر محلق, أرتدي ريشا ناصع البياض, خذيني اليكِ حبيبتي, فأنا أقترب".

*****

ما تناولته الصفحات السابقة قد شكل دراسة محايثة للنص، ويبقى أمامنا وضع النص في سياقه الاجتماعي والتاريخي وربطه بالذات المنتجة له، وهي بحسب المنهج التكويني تكون ذاتا عبر/ فردية- (Transindividuel) (جماعية)، تمتلك تطلعات وعواطف وأفكارا مشتركة بحكم ارتباطها بروابط اقتصادية واجتماعية مشتركة تفعل

الكثير في تكوين أيديولوجيتها، إن مجموع التطلعات والعواطف والأفكار التي يلتف حولها أفراد تلك الجماعة يطلق عليها جولدمان مصطلح "رؤية العالم" التي يخلق بوساطتها المبدع عالما متخيلا تطابق بنياته البنيات التي تنزع إليها الجماعة، فيعي أفرادها ما كانوا يفكرون فيه أو يحسونه أو يفعلونه دون أن يعرفوا دلالاته معرفة موضوعية.

إن "رؤية العالم" قد تكونت لدى الذات المنتجة لهذا النص خلال النصف الثاني من القرن العشرين، حيث بلغ الصراع أوجه على المستوى العالمي، بين المعسكر الرأسمالي والمعسكر الاشتراكي مصداقا للصراع الطبقي، وبين الحضارة الغربية المتطورة والحضارة الشرقية المتخلفة مصداقا على الصراع بين الحضارة والفطرة، وقد أدت تلك الأوضاع إلى انتشار الفكر الاشتراكي، والوعي العميق بمشكلات المرأة عبر التاريخ، وتكون النظرة الشمولية العلمية في إدراك تلك المشكلات، على كل المستويات التي كشفتها الدراسة المحايثة، من هنا فإن المقولات الآنف ذكرها جاءت انعكاسا لهذا الوعي وتكريسا له، ولما كانت الأيديولوجيا المهيمنة على الذات المنتجة للنص تقر بأن تلك المرحلة كانت مرحلة انهيار الامبريالية وانتصار الاشتراكية، كان الأمل يملأ الذات المنتجة في حتمية حصول التغيير وضرورة النضال من أجل ذلك، من هنا كان أصرار البطل كبيرا على مقاومة الأعداء، يتجسد ذلك بقول الراوي: "لن أدعهم يطلقون النار عليكِ مرة أخرى" وقوله: "سنلتقي بعيدا عن الجميع, سأحميكِ هذه المرة, لن أستسلم للرصاص كما استسلمتُ سابقا!".

وحين نعود إلى موضوعة الفضاء، وعلاقتها بالتأويلات السابقة، تتأكد صحة التأويلات المذكورة من خلال ارتباط الجمال الأنثوي بالشمس، يقول الراوي. "ربما بحثتِ عني! لكنكِ ربما كنتِ تبحثين عن الشمس كي تعيد صفرة شعركِ إليكِ!" هكذا تبرز وجهة نظر الراوي متضمنة الأمل في عودة العصر المشمس ثانية.

كانت تلك الأفكار تعبر عن الوعي القائم لدى الذات المنتجة للنص، وهنا لا بد لنا أن نتذكر أن جولدمان قد قسم الوعي الذي تتأسس عليه "رؤية العالم" على قسمين: الوعي القائم والوعي الممكن، فالأول هو الإحساس بظرفية واحدة تجمع بين أفراد الجماعة، وهو وعي متطور في بنيات متغايرة ومتلاحقة، بينما يكون الثاني تصورا لما ينبغي أن يكون، أي تصور إمكانية تغيير الواقع القائم وتعديله على وفق ما تراه الجماعة محققا للتوازن المنشود. إن فكرة الوعي الممكن قد تأسست لدى جولدمان بناء على واقع الأدب في مرحلة الحداثة، لكن حين دخل العالم عصرا جديدا، بعد ظهور البيروسترويكا، كان لابد للوعي الممكن أن يأخذ صورة جديدة، فوجهة نظر الراوي الذي ينتمي إلى مرحلة الحداثة، والتي تضمنت الأمل في عودة العصر المشمس ثانية، تقمعها مقصلة البيروسترويكا، فتحل محلها وجهة نظر المؤلفة التي تتمي إلى مرحلة ما بعد الحداثة، والتي تتضمن اليأس من عودة العصر القديم، تشير إلى ذلك الجمل الآتية: "أصبحت خطواتكِ بطيئة! أين تذهبين, إليّ؟ لا أعتقد! فقد دخلتِ مكانا مهجورا, يشبه القبر.".

إن هذا التحول في وجهة نظر الراوي، يتضمن تعبيرا عن تحول أيديولوجي عميق، في وجهة نظر المؤلفة ومن ثم وجهة نظر الذات الجماعية المنتجة للنص، تمخضت عن ظهور البيروسترويكا على المستوى الأيديولوجي، ثم قيام النظام العالمي الجديد، من هنا كان تحول وجهة نظر الذات الجماعية المنتجة من حتمية انتصار الاشتراكية وقيام مجتمع لكل حسب حاجته ومن كل حسب قدرته إلى حتمية بقاء المجتمع الطبقي المرتبط بالهيمنة الذكورية وازدياده قهرا واضطهادا.

ولعل دراسة المستويات الأخرى للنص ستكشف اصطراع وجهات النظر بشكل أدق.

The essential utternaces in (the story of fog) to Lina saleem

The maping is between two contradicated spaces: foggy and sunny spaces associated with two times; the present is associated with foggy space. The past is associated with sunny one. then the events disclose an abstract generative utternace. It is the utternace of fight between love and hostility which leads to next secondary utternaces. The love utternace associates

with sunny space while the hostility utternace associates with the foggy space. Regarding the characters we find two types of characters: type one belong to and represent two characters altogether; the narative hero and his lover. The second type belongs to hostility pole. It represent many characters such as the guard and guys with guns ,the father of the girl and her mother and the workers in the hospital ,first of is the doctor. The first utternace represent the maping between world of nature and world of civilazation .The second utternace represents society of classes and that of no ones.the sunny space refers to childhood of human society ; the maternal society; the first communal society. The coming of the guard to the theatre of events is a sign to male infliction and the birth of society of classes which shows suppression and hostility to love and

limits it to new measures. So the third utternace appears which refers to emerge of state and its suppressing departments to establish the system of patriarchate family which was devoted to suppress love and body desires for sake of the desire of the dominated man.The fifth utternace refers to domination of clerical thinking and using it to serve classy domination. We disclose that according to Peir Zema who found in studying collective accents the only way to explain the functions of ideology in the novel. The task ended with the death of the heroine

and survive of the hero; that is a metonymy to make woman absent completly in the patriarchate society. These five previous utterances represent the current concious toward the productive self of the text.We do not find any presence for potential conscious. It was

replaced by the the author point view which belongs to post–modernism. It include the despair of the return of the ancient epoch which expresses deep ideological transformation leads to perositroica and the new world system.

قراءة في قصة محو النساء

خلاصة:

تضمن النص المذكور خمس مقولات أساسية، أخذت صورة ثنائيات ضدية، وهي: التقابل بين الأنوثة والذكورة، والتقابل بين الحب والعدوانية، والتقابل بين الطبيعة والحضارة، والتقابل بين الماضي السعيد والحاضر التعيس، والتقابل بين الأرضي والسماوي. تتداخل هذه المقولات الخمس مكونة محورا واحدا قطباه: الأنوثة والذكورة، ترتبط الأنوثة بالحب والذكورة بالعدوانية، ثم ترتبط الأنوثة ومعها الحب بالطبيعة، والذكورة ومعها العدوانية بالحضارة، ثم يدخل الزمن على هذا المحور المركب فيرتبط الحاضر بالمحور الذكوري والماضي بالمحور الأنثوي وأخيرا يدخل التقابل بين الأرضي والسماوي فترتبط النساء بالعالم الفوقي، العالم المقدس النوراني ويرتبط الرجال بالعالم التحتي عالم الظلمة وبذاك نكون أمام موقف أيديولوجي، ولكن هذه الأيديولوجيا لا تنتمي إلى نمط الأيديولوجيا السلطوية السائدة، وإنما هي نمط خاص يمثل نفيا ومقاومة للأيديولوجيا المهيمنة. وتبرز شخصية زليخا تجسيدا لتلك الأيديولوجيا، وإذا كانت الميثولوجيا التوراتية قد

جعلت من شخصية زليخا علامة على انسياق المرأة وراء شهوات الجسد، وكرست أيديولوجيتها الذكورية لقمع تلك الشهوات ولستر الجسد، فإن شخصية زليخا في النص المدروس قد مارست العكس، فعلا مؤسسا تنبثق عنه الأيديولوجيا النسوية الجديدة، التي تبشر بها قصة "محو النساء"، إذا كان ما قدمه النص تعبيرا عن الوعي القائم، فإن خاتمتها لا بد أن تجسد الوعي الممكن، لكن النهاية تمثلت ليس بعودة الحبيب الحلمي، وإنما بغياب أجساد النساء عقابا للرجال على ما اقترفوا من آثام، ووصولا إلى فناء البشرية: "يا للخلاص المدمر, ان يبقى الذكور وحيدين في ساحة التقاتل محكومين بقدر العقم إلى الأبد".

*****

تطرح قصة "محو النساء" للطفية الدليمي عدة أسئلة من بينها: هل كان غياب الجسد غيابا للذات أم هو حضور لها بصيرورة أخرى؟ وهل كانت هذه الرؤيا تعبيرا عن وجهة نظر المؤلفة، أم هي صورة لرأي الراوي فقط؟ وهل هناك علاقة بين طريقة التفكير التي يطرحها النص ومتغيرات الواقع الجديد؟ وهل جاء النص حاملا لأيديولوجيا جديدة؟ ما ملامح تلك الأيديولوجيا؟.

تتطلب الإجابة عرض المقولات التي يطرحها النص أولا، فقد تضمن النص المذكور خمس مقولات أساسية، أخذت صورة ثنائيات ضدية، وهي: التقابل بين الأنوثة والذكورة، والتقابل بين الحب والعدوانية،

والتقابل بين الطبيعة والحضارة، والتقابل بين الماضي السعيد والحاضر التعيس، والتقابل بين الأرضي والسماوي.

تتداخل هذه المقولات الخمس مكونة محورا واحدا قطباه: الأنوثة والذكورة: هكذا ترتبط الأنوثة بالحب والذكورة بالعدوانية كما نلمسه في المصاديق الآتية: "ولم أبصر في الطرقات غير الرجال المسلحين وجنود المارينز وبعض الشرطة وسمعت دوي الانفجارات يلف المدينة منذ الصباح, لم تكن ثمة امرأة في اي مكان, رجال رجال ورجال ودبابات" يقابل ذلك على مستوى الأنوثة الحب وأصوات الموسيقى وعطر الياسمين... "وانا انحنى على زنابق الاماريليس واتنشق شذاها واتلمس طراوة البتلات الندية المخططة بالأبيض والاحمر في حوض الزنابق،".

ثم ترتبط الأنوثة ومعها الحب بالطبيعة، والذكورة ومعها العدوانية بالحضارة، الحضارة التي يجسدها الكهرباء والكومبيوتر والتلفزيون وأجهزة التنصت على الهواتف، والطبيعة التي تجسدت بالتخاطر، فالتواصل مع الحبيب البعيد يعجز الكهرباء والكومبيوتر والانترنيت عن تحقيقه، بينما يتحقق بالتخاطر.

ثم يدخل الزمن على هذا المحور المركب فيرتبط الحاضر بالمحور الذكوري والماضي بالمحور الأنثوي... هكذا تغيب أجساد النساء في اللحظة الحاضرة ويبقى الرجال يملؤون الساحة بأسلحتهم، بينما لا يظهر جسد المرأة الا متمثلا بصورة زليخا المنتمية إلى الماضي البعيد وهي تصرخ في الازمنة هيت لك.

وأخيرا يدخل التقابل بين الأرضي والسماوي، الأرضي بما يتضمنه –بالميثولوجيا الشرقية– من شرور وآثام، والسماوي وما يحمله من خير ونقاء، هكذا تقترن الأنوثة بالسماء والذكورة بالأرض، يتجسد ذلك بقول البطلة: "احسست انني صرت قادرة على الإفلات من الأرض والتحليق في الأعالي وكأنني من صنف ملائكة خفاف" وفي موضع آخر: "وتناءيت عن الأرض وما فيها وملأتني الموسيقى بفيوض من الغبطة," ولما كان النص –كما يراه السيميائيون– "لا يمكن أن يقرأ أو يفهم الا من خلال إدخاله في شبكة أعم من النصوص"، فإن هذا التشابك يفتح النص على أكثر من متفاعل نصي ميثولوجي، في مقدمتها الصورة التي رسمتها المخيلة الإنسانية للكون الأدبي فقسمته على ثلاثة عوالم: الفوقي والتحتي والترابي، فترتبط النساء بالعالم الفوقي، العالم المقدس النوراني الذي يريد الخير للبشرية، فيجلب لها أدوات الحضارة، ويرتبط الرجال بالعالم التحتي عالم الظلمة الذي تسكنه الشياطين والأبالسة وكل كائنات الليل المخيفة. مخلوقات هذا العالم تستخدم البشر كأدوات لبذر الشقاق واضطراب الحياة حتى لا يتاح للكائنات الفوقية أن تنجح في الاستيلاء على العالم الترابي.

هكذا يتجسد في "محو النساء" اضطراب الحياة الذي تمارسه مخلوقات العالم التحتي متجسدة برجال المارينز وأصحاب اللحى الشعثاء، والاضطهاد الذي تتعرض له النساء بوصفها كائنات سماوية من قبل تلك المخلوقات الشريرة، ومن ثم فإن هذه الصورة توحي بصراع بين معسكرين: الخير متمثلا بالنساء والشر متمثلا بالرجال، وبذاك

نكون أمام موقف أيديولوجي، ولكن هذه الأيديولوجيا لا تنتمي إلى نمط الأيديولوجيا السلطوية السائدة، التي تناولتها كتب الأيديولوجيا من ماركس حتى بول ريكور، وإنما هي نمط خاص يمثل نفيا ومقاومة للأيديولوجيا المهيمنة.

في دراسة سابقة بعنوان "عاشوراء أيديولوجيا المقموعين ويوتوبيتهم" جرى الحديث على ظهور أيديولوجيا معارضة انبثقت عن ذكرى عاشوراء لتقاوم الأيديولوجيا السلطوية التي انبثقت مع بداية العصر الأموي لتمارس وظيفة القلب أو الإخفاء والالتواء، ولتصحح المسارات التي ترسمها تلك الأيديولوجيا السلطوية، والكلام ينطبق هنا على الأيديولوجيا التي تعرضها قصة "محو النساء"، فهي قد جاءت نقضا للأيديولوجيا السلطوية الذكورية السائدة والتي ولدت بعد انتقال السلطة من المرأة إلى الرجل، فلما كانت الظاهرة تتطلّب نقيضها، كان لا بد لأيديولوجية مضادة تنبثق لتقاوم تضليل الأيديولوجيا السلطوية وتزييفها، وقد سبق لثبربورن ان تطرق لهذا الأمر قائلا: "أن كل ايديولوجيا وضعية لا بد أن تنتج بحكم طبيعتها الخاصة أيديولوجية غيرية من خلال عملية توليد الفروق بين الذات والآخر".

ولنتذكر أن كل أيديولوجيا تنبثق عن حدث استثنائي ترتبط به الذاكرة الجمعية يسميه ريكور الفعل المؤسس، فما ذلك الفعل المؤسس في محو النساء؟.

لعل الشيء الوحيد الذي ينتمي إلى الماضي البعيد في النص المدروس هو شخصية زليخا، التي تبرز صورتها نصف عارية "وجسدها

يتألق في اشراقة الرغبة, ورديا وصافيا تنضح فتوته من أعطافها"، وإذا كانت الميثولوجيا التوراتية قد جعلت من شخصية زليخا علامة على انسياق المرأة وراء شهوات الجسد، وكرست أيديولوجيتها الذكورية لقمع تلك الشهوات ولستر الجسد، فإن شخصية زليخا في النص المدروس قد مارست العكس فبقيت (زليخا) تتراءى في المرايا وتتكاثر في الهوى الصاخب وتصرخ في الازمنة: هيت لك, هكذا صارت شخصية زليخا فعلا مؤسسا تنبثق عنه الأيديولوجيا النسوية الجديدة، التي تبشر بها قصة "محو النساء"، وهكذا صدقت مقولة رولان بارت أن (الأسطورة... أفضل أداة قادرة على القلب الأيديولوجي.). ومما يرسخ فكرة القلب الأيديولوجي، أن البطلة الراوية في الوقت الذي تكلف فيه الرسام أن يرسم زليخا نصف عارية تمنحه نقودا ليشتري له قميصا وبنطلونا يستر بها جسده، هكذا تحقق القلب على وفق الأيديولوجيا الجديدة فصار جسد الرجل عورة يجب أن تستر بدلا من جسد المرأة.

لكن ما ينبغي الانتباه إليه أن قصة زليخا، وإن كانت فعلاً مؤسساً، تختلف عن المصاديق المألوفة للفعل المؤسس، في أن تلك المصاديق أفعال إيجابية تسعى الأيديولوجيا إلى تكرارها الدائم، بينما تأتي قصة زليخا (برفض يوسف لها) فعلاً سلبياً، تسعى الأيديولوجيا المنبثقة عنه إلى تجنب تكراره، عن هذا الاختلاف ينتج اختلاف في الحافز، وهو الملمح الثاني للأيديولوجيا الذي يبرر ويستثير الهمة، بحسب بول ريكور، فالمصاديق المألوفة تشكل إصلاحا للإساءة –على وفق منطق بروب– ينبغي الحفاظ عليه وإدامته، بينما تشكل قصة يوسف إساءة

ينبغي إصلاحها، هكذا يصير تحقق الفعل المؤسس في الحالة الثانية بداية لحبكة تسعى إلى الوصول إلى وظيفة إصلاحها لتبلغ الحكاية ذروتها من هنا فإن الباب الموارب في اللوحة قد شكل علامة سيميائية تحيل على هذا المعنى: "حدقت بالصورة فلبثت (زليخا) في ذهول شهوتها ترمق باباً مواربا يوشك ان ينفتح ليبزغ منه الفتى يوسف"، الفتى يوسف هو الحبيب الحلمي الذي لا وجود له في العالم الراهن، هو الغائب في أغلب نماذج الأدب النسوي العربي المعاصر، الذي كان حاضرا في زمن ماض، وينتظر ظهوره في المستقبل، وهو الصورة الضدية ليوسف التوراتي الذي ترك ثوبه بيد زليخا وهرب إلى خارج البيت حين أمسكت بثوبه ودعته إلى الاضطجاع معها، يتحقق القلب الأيديولوجي ليوسف حين يظهر في المتن المتخيل بشخصية الرجل القابع وراء الغيب في البلاد البعيدة، والذي كان يزورها في زمن ماض، هل ينتمي هذا الرجل إلى معسكر الرجال؟ أم هو شخصية مختلفة تماما؟ ولماذا هو غائب –الآن– في المتن المتخيل، وفي لوحة زليخا، وفي أغلب القصص النسوي؟ وما سبب غيابه؟ تجيب البطلة الراوية عن السؤال الأخير بأن ذلك الرجل "غادرني بعد ان خيّره الخاطفون بين القتل او دفع فدية ومغادرة البلاد," فهو إذا لا ينتمي إلى معسكر الرجال بل هو مثلها ضحية لسلطة المجتمع الذكوري، المتجسد بذوي اللحى الشعثاء وجنود المارينز، ومثله الآلاف من الذين عذبت أجسادهم وإخصيت قبل أن يقتلوا، هذا الرجل يظهر بصورة حلمية، وهو في البلاد البعيدة ، حين تناديه الراوية بالتخاطر فيحل عليها عند ذلك تستجيب "حواسي

للمسات يده على جسدي, واصابعه وهي تنبض فوق صدري وتحولني إلى رحيق حلو" هذا الرجل صورة لشخصية يوسف الذي تنتظر زليخا خروجه من الباب الموارب، ولكنه على الضد من يوسف المرسومة صورته في التوراة، كما أن البطلة الراوية كانت على الضد من زليخا، التي سلبت يوسف ثوبه، حين رفض الاستجابة إلى رغباتها، فهي تمنح الرسام ثمن قميص وبنطلون، مقابل أن يرسم لزليخا لوحة نصف عارية، نستطيع القول ان هذه الانزياحات التي تعرضت لها القصة الثانية تشكل محاولة لإصلاح جانب من الإساءة التي حصلت في القصة الأولى، وصولا إلى الإصلاح النهائي الذي يجب أن تختم به الحكاية، ألا وهو تحقق ما تتمناه البطلة بعودة ذلك الحبيب "وتمنيت ساعتها ان يظهر لي مما وراء الغيب ويطفيء اشتياقي" لكن القصة لاتصل إلى هذه النهاية، لماذا؟ لأن الحبيب الحلمي "ما كان سيسمعني إذ ناديته من قلب الكارثة واصوات الرصاص وحشرجات القتلى تتعالى في الشوارع."

إذا كان ما قدمه النص تعبيرا عن الوعي القائم بلغة البنيويين التكوينين، فإن خاتمتها لا بد أن تجسد الوعي الممكن، أي تصور إمكانية تغيير الواقع القائم وتعديله على وفق ما تراه الجماعة محققا للتوازن المنشود، ومثلما وجدنا في أغلب ما كتب في مرحلة ما بعد الحداثة، أن تغيير الواقع نحو الأحسن أمر ميؤوس منه، وأن العالم يسير في الطريق إلى الأسوأ، ومن ثم فإن التوازن المنشود الذي ينبغي أن يعبر عنه الوعي الممكن لن يوجد، وإن البديل له هو النهايات السوداوية التي تختم بها النصوص في مرحلة ما بعد الحداثة، هكذا تمثلت النهاية ليس

بعودة الحبيب الحلمي، وإنما بغياب أجساد النساء عقابا للرجال على ما اقترفوا من آثام، ووصولا إلى فناء البشرية: "يا للخلاص المدمر, ان يبقى الذكور وحيدين في ساحة التقاتل محكومين بقدر العقم إلى الأبد".

تتناص هذه النهاية مع ما رسمته المخيلة الإنسانية للكون الأدبي كما ورد قبل قليل، والنهاية التي تكتبها الآلهة على مصير البشر، فهي "التي تسامحهم إذا ما أذنبوا، ولكن أن عظمت جهالتهم وعمت ضلالتهم، فلابد أن يتعرضوا لطوفان أو زلزال، أو حدث جلل، حتى يعاد خلق جيل جديد أفضل من السابق".

Women eradication for Lutfiah al delaimi

This text includes three essential utterances having the form of inverse binary images: the maping between womanhood and manhood, maping between love and truculence, maping between nature and civilzation , maping between happy past and miserable present and maping between earthly and celestial.These three utterances overlap to form one pivot its poles are womanhood and manhood.womanhood with love,associates with nature wheras

manhood with hostility associates with civilaztion.Then comes the time in that compound pivot.so present associate with male pivot and past with female pivot.At last the maping between earthly and celestial comes to associate women with superior world, the sacred luminary one.And maen with the inferior world; world of darkness. So an ideological situation forms , but this ideology never belongs to the current ideology of authoraty, It is a special type to cancel and resist the dominant ideology.The character of zuliakha appears to incarnate that ideology.If the ideology of the old testament made zuliakha character a sign of woman submition to erotic desires and dedicated male ideology to mortification.Zuliakha character in the studied text , on the contrary , did an action to emerge the new womanhood ideology

which the story of "woman eradication"announced. if what the text presented was an expression of the current conscious,its end should represent the potential conscious. the end did not appear with the return of the dreamy lover but with the absence of women bodies as penalty to men for their sins .

سلطة القمع في النص النسوي العربي
زهور ثلجيّة (مصداقاً)

مدخل:

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن سلطة القمع التي يمارسها الرقيب الداخلي على النص النسوي العربي، وقد اتخذ من قصة قصيرة للقاصة

العراقية نعيمة مجيد مصداقا، معتمدا منهجا سيميائيا يتخذ من دراسة البنية السردية الشكلية بوصفها نظاما سيميائيا، خلافا لزيما الذي يرى ان تقنيات السرديات الشكلية لا تساعدنا على البحث عن الدلالة، وبذلك يكون الهدف الآخر للبحث إبراز دور البنية السردية للنص في تحديد المعنى.

انطلاقا من ذلك جاء الجزء الأوّل من هذا البحث وصفا للمبنى الحكائي للنموذج المدروس، مشكلا تمهيدا لا بد منه للتحليل السيميائي، الذي استغرق الجزء الثاني من البحث بأكمله، باعتبار عناصر البنية السردية، بمبناها ومتنها، دوالا يسعى البحث إلى الكشف عن مدلولاتها. وقد دفع المبنى الحكائي للنموذج المدروس البحث إلى الاستفادة من بعض منجزات علم النفس التحليلي في التحليل السيميائي لأجل كشف الدلالات الخفية للنص.

*****

البنية السردية للنص:

إن قراءة بدئية لزهور ثلجية تكشف عن مجموعة مهيمنات تحكم الأقاصيص العشر للمجموعة كلها في مقدمتها زاوية النظر: ان الراوي في الأقاصيص العشر هو امرأة تقف في زاوية نظر ثابتة محققة ما يسميه جورج إيلان بالرؤيا المصاحبة، فنرى الأحداث من خلال عينيها

وأفكارها فيؤدي ذلك إلى تميز العمل بالتبئير الداخلي الثابت (بحسب جينيت) حيث يمر كل شيء من خلال بطل واحد.

ولما كانت المهيمنة –بحسب جاكبسون– هي العنصر البؤري في الأثر الأدبي وانها تحكم وتحدد وتغير العناصر الأخرى وتضمن تلاحم البنية فإن المهيمنة الأوّلى استدعت مهيمنة ثانية هي المنلوج الداخلي حيث يرى جينيت ان التبئير الداخلي لا يتحقق بدقة الا في الحكاية ذات المنلوج الداخلي من هنا يأتي الحضور الفاعل للمنلوج الداخلي والذي يطغى أحيانا على السرد المباشر كثيرا، في أقاصيص المجموعة كلها.

وتستدعي المهيمنة الثانية مهيمنة ثالثة هي انقسام عالم القصة إلى عالمين: الأوّل واقعي قبيح يكشفه السرد المباشر للأحداث. والثاني عالم حلمي جميل يرسمه المنلوج الداخلي.

وتأتي المهيمنة الرابعة انبثاقا عن الأوّلى. فلما كان الراوي مثلي القصة داخل القصة –بحسب جينيت– أي يروي أحداثا هو بطلها وشاهدها وساردها، فإن ذلك يستدعي مرويا عنه. وتتسم العلاقة بين الاثنين بالتضاد. فالبطل المروي عنه في أغلب أقاصيص المجموعة هو ذكر في مقابل الراوية الأنثى. وهو غائب عن الأحداث دائما لا يظهر الا في العالم الحلمي ومن خلال المنلوج الداخلي فقط، في مقابل حضور البطلة الراوية.

في ضوء هذه المهيمنات الأربع سنقف عند القصة الأهم زهور ثلجية:

لما كانت الذات هي موضوع السرد فقد اقتضى الأمر –بحسب جورج إيلان– ان يكون موقع الراوي داخل أحداث المتن الحكائي. والسبب نفسه اقتضى هيمنة المنلوج الداخلي هيمنة كبيرة على المبنى الحكائي. ونتيجة لذلك تشكلت القصة من متنين حكائيين يؤديهما مبنى حكائي واحد. المتن الأوّل يمكن ان نطلق عليه المتن الواقعي يؤديه السرد المباشر وهو يرصد حركة البطلة الراوية على أرض الواقع باعتماد ضمير الغائب وهيمنة الأفعال الماضية في جمل قصيرة متناثرة بين مقاطع المنلوج الداخلي. ترسم أمكنة قبيحة: نفايات وأوحال وجدران عتيقة ومشابك سلكية ممزقة يعلوها الغبار وقضبان صدئة. الشيء الوحيد الجميل في هذا الواقع زهرة. لكنها تتعرض للسحق وتتناثر اوراقها. أما المتن الثاني فهو المتن الحلمي يؤديه المنلوج الداخلي. تبدأ القصة وتختم به وهو ينقسم بدوره إلى مستويين: الأوّل: مستوى على ضفاف الواقع. استذكارات لأحداث ماضية نتعرف من خلالها على المروي لها والبطل المروي عنه.

والمستوى الثاني: فنطازي لا وجود له الا في مخيلة البطلة الراوية، يعرض أماكن جميلة: بحيرة وزهور واسماك زينة... ويكشف عن أحداث تدور بين الراوية والمروي عنه بصورة مضادة لما هو موجود في المستوى الأوّل. وهو يغطي الحيز الأكبر من النص، ان ذلك يدعونا إلى وقفة تأملية لمعرفة وظيفة الحلم في النص السردي.

في دراسة لقصص زكريا ثامر يحدد الدكتور رشيد بو شعير ثلاث وظائف للحلم: وظيفة اجتماعية وأخرى سيكولوجية وثالثة فكرية. وقد

حدد الوظيفة الأوّلى في كونها اشباعا لرغبة الشخصية في تحقيق ما تصبو إليه اجتماعيا، ويصف الوظيفة الثانية بأنها تلك التي تحور المكبوتات التي تصطدم بالقيود الاجتماعية والسلطوية. اما الثالثة فهي تخلق عالما مثاليا هروبا من الواقع المعيش الذي يتناقض في بنيته مع رغبات الشخصية القصصية. واذا كان الحلم في كل قصة من قصص زكريا ثامر يؤدي وظيفة واحدة من الوظائف الثلاث، نجد الحلم في هذه القصة وعموم قصص المجموعة يجمع بين الوظيفتين السيكولوجية والفكرية معا، كما سيكشف عنه التحليل.

لا يرتبط المتنان الحكائيان فيما بينهما الا في موقعين من المبنى الحكائي: الأوّل في بداية القصة حين ترمي البطلة الراوية بقايا الزهرة في شارع تغمره النفايات والأوحال والمياه القذرة السوداء الراكدة، في هذا الموقع ينزلق السرد نحو المنلوج والعالم الحلمي، فتطفو الزهرة على بحيرة جميلة وتتحول أوراقها إلى زوارق ورقية ملونة... والموقع الثاني في نهايتها حين حل الغروب وهيمن اليأس (نهضت تاركة الصخور الصامتة مذهولة مضطربة) هنا تنزلق البطلة من العالم الحلمي إلى أرض الواقع لتجد نفسها في غرفة مكتبها في الدائرة.

إن سؤالا مهما يطرح نفسه، هو: لماذا ينقسم المتن الثاني المتحقق عن طريق المنلوج الداخلي إلى مستويين؟ الإجابة تتطلب الرجوع إلى أريك فروم في كتابه "اللغة المنسية".

يقسم فروم الرمز على ضوء الصلة مع المرموز إليه على ثلاثة أنواع: الرمز الاصطلاحي والرمز العرضي والرمز الجامع، وهو يعني بالرمز

الاصطلاحي الرمز المستعمل في كلامنا اليومي أي ما ترمز إليه العلامة من مدلول حيث تكون العلاقة علاقة اقترانية تواضعية اعتباطية.

اما الرمز العرضي فهو كالرمز الاصطلاحي "لا ينطويان على صلة جوانية مع ما يرمزان إليه". وانما يرمز الرمز العرضي إلى صيغة انفعالية شخصية كان قد عاشها الفرد في السابق فيكون. "الاقتران بين الرمز والتجربة المرموز إليها اقترانا عرضيا تماما".

أما الرمز الجامع فيتصف "بوجود صلة جوانية بين الرمز وما يماثله" حيث يقوم عل تجربة معيوشة ترتبط بين عاطفة معينة وفكرة معينة. وهو يختلف عن الرمز العرضي في كونه يقوم على تجربة مرّ البشر جميعا بها. وهو يختلف عن الرمز الاصطلاحي الذي يقتصر على فريق من الأفراد، في كونه اللغة الوحيدة المشتركة بين سائر البشر.

إن أهمّ ما يعنينا في كلام أريك فروم قوله ان الرمز العرضي غير قابل للفهم فهما مباشرا من قبل الآخرين الا بعد شرح حيثيات الأحداث المرتبطة به، لأنه يقوم على تجربة شخصية، ولذلك فهي نادرا ما ترد في الأساطير والأعمال الأدبية، خلافا للرمز الجامع الذي يرد في الأحلام والأساطير في الحضارات البدائية والمتطورة على حد سواء.

وإذ نعود إلى "زهور ثلجية" نجد المنلوج الداخلي مقسما على مستويين أحدهما يكون على ضفاف الواقع يسهم مع المتن السردي المباشر في رسم الحياة الماضية للبطلة، والآخر حلمي فنطازي تنطبق عليه لا عقلانية الحلم كلها، يترتب على ذلك صيرورة المستوى الأوّل مرجعا للمستوى الثاني، وبذلك نحصل على الرمز العرضي إلى جانب

الرمز الجامع في النص، فإذا كان اختفاء الرمز العرضي من الأعمال الفنية يأتي نتيجة كونه شخصيا؛ فإن وجود المستوى الأوّل، مرجعا للمستوى الثاني، يجعل عملية تأويل الرمز العرضي في هذا النص ممكنة.

*****

تقوم أحداث هذه القصة على ثلاث شخصيات البطلة الراوية والمروي عنه والمروي له، تبرز الراوية ابتداء من الجملة الأوّلى من المستوى السردي المباشر، قاطعة الطريق "كل صباح تسير بخطوات هادئة ومتواصلة... إلى أين؟" وتنتهي في آخر جملة سردية بوصولها إلى دائرتها، دون ان يكشف السرد أيّ جوانب لشخصيتها، لكن المستوى الأوّل من المنلوج الداخلي يكشف عن علاقة تربطها برجل، العلاقة تبدو مجرد إعجاب بمظهره الخارجي، ثم يجري حوار عابر بينهما يكشف عن أن الرجل كان أصما أبكم.

أما المروي لها فهي شخصية هامشية تظهر على مستوى المنلوج الداخلي غائية تترقب البطلة حضورها لتخبرها شيئا مهما، وتظهر حاضرة مرة واحدة لكنها مستمعة، لا متحدثة ولا فاعلة، إن وجودها في القصة تقني وليس دلالياً، حيث أن لكل سارد داخل القصة مسرود له داخل القصة، لا يستطيع القارئ التماهي معه –بحسب جينيت–. اما الوظيفة

التي تؤديها هذه الشخصية فهي إحكام الترابط في المونتاج بين المستويات السردية الثلاثة.

اما المروي عنه فهو الحبيب الحلمي الذي لا وجود له إلا في مخيلة البطلة الراوية، شأن أقاصيص المجموعة كلها، تلتقطه هذه المرة من أرض الواقع، ومثلما تحولت الأوحال السوداء إلى بحيرة جميلة، تحول الفتى الأصم الأبكم الذي رأته في دائرتها إلى حبيب يحسن الكلام يحدثها عن الزهور ويرافقها إلى شواطئ البحيرة، تكشف له بعضا من مفاتنها، يبادلها المغازلة، وأخيرا يغوص إلى أعماق البحيرة ولا يخرج منها، تنتظره على الضفاف طويلا، حتى تيئس من عودته... وفي ختام القصة تخبر صديقتها الغائبة انها رأته وقد حياها وكان يحمل زهورا بيضاء.

إن المروي عنه واحد من الرموز العرضية التي جرت الإشارة إليها، قبل قليل – بالاعتماد على أريك فروم، والتي يحقق وجودها في المستوى الأوّل تفسيرا لوجودها في المستوى الثاني كما سيتضح لاحقا.

*****

سيميائية النص:

لقد شغلت الوقفات الوصفية مساحة واسعة من السرد والمنلوج الداخلي بمستوييه، وكانت موزعة بين ثناياهما على وفق مونتاج محكم،

لا يكشف عن تقنية بارعة وحسب، وإنما يتضمن علامات سيميائية تسهم في إغناء المستوى الدلالي.

أوّل العلامات السيميائية التي تواجهنا على المستوى السردي هي عالم النفايات والأوحال والمياه السوداء، ثم تأتي الجدران العتيقة والغبار والصدأ الذي يملأ الطريق الذي تقطعه البطلة كل يوم، ان ذلك كناية عن الواقع الفاسد، لكن في بداية الطريق تقف "شجرة سدر شاخصة متعالية" تشكل هذه الشجرة المعادل الموضوعي للبطلة، ان رسم صورة السدرة بثباتها وتعاليها ووحدانيتها، تومئ إلى غربة البطلة التي يكشفها السرد المباشر، السدرة المتوحدة في مقابل البطلة التي تقطع الطريق وحدها، السدرة تستقبل الآخرين ببشاشة والبطلة تتعامل مع الأصم برقة وتحرص على ألا تجرحه، السدرة منتظرة بتعال والمرأة يطول انتظارها للحبيب، لكنها تكابر وتزعم أنها رأته وقد حياها بباقة زهور بيضاء، هكذا تكون السدرة جزءاً من المعادل الموضوعي للبطلة الجزء الذي يقابل قسوة الواقع الخارجي.

أما الجزء الآخر الذي يكمل وظيفة شجرة السدر فهو الزهرة المدعوكة، انها تومئ إلى الوجه الباطني للشخصية الأنثى.

لقد شكلت الزهور في هذا النص العلامة السيميائية المهيمنة ابتداء من العنوان وانتهاء بآخر جملة، وحيث أن العلامة كوحدة دالة لا توجد بمفردها، وإنما على علاقة بوحدة أخرى أو وحدات أخر مكونة نظاما، فإن هذه الزهور تقترن بالحبيب الحلمي كعلامة أخرى مع بداية القصة، ثم تظهر في قاع البحيرة بيضاء كالثلج نائمة تصحو على جلبة الأسماك

الحمراء وصوت المياه المتدفقة، وتظهر ثالثة مقترنة بالحبيب وبالسمكة الحمراء، ورابعة يجمع الحبيب أوراقها المتناثرة في أمواج البحر.
وخامسة بيضاء يحملها الحبيب ويحيي البطلة بها، يبرز كل ذلك على المستوى الحلمي.

أما على المستوى الواقعي فلا تظهر الاّ مرة واحدة، وفي هذه المرة تتناثر أوراقها ثم تدعكها البطلة حتى تخرج منها سائلاً لزجاً يلطخ أصابعها الناعمة، يحصل ذلك مقترناً بخطوات المرأة التي تكبر وتضطرب، وينتهي الأمر بها بأن تسقط في الأوحال السوداء، تشكل هذه الزهرة صورة للبطلة من الداخل، إنها تومئ إلى التهشم الداخلي الذي يفرضه الأنا الأعلى عليها، هكذا تشكل ثنائية الزهرة المدعوكة وشجرة السدر حالة تضاد بين ما تبدو عليه المرأة من الخارج من شموخ واتزان وبشاشة، وبين حقيقتها من الداخل وما تتضمنه من قهر وانسحاق وتهشم.

وهنا لا بد من الالتفات إلى الوظيفة السيميائية للمونتاج، فإن المقطع السردي الذي يرد فيه ذكر الزهرة يتقاطع مع مقطع استذكاري يرد فيه اقتران الزهور بالحبيب الغائب مما يمنح الزهرة دلالة انثوية، وتترسخ هذه الدلالة حين تدعك الزهرة فيخرج منها سائل لزج أخضر قاتم، يلطخ أصابعها الناعمة.

يومئ ذلك إلى أن غريزة المرأة تكون مادة للتلويث كلما كشفت عن نفسها، وتتأكد الدلالة المذكورة بعد سبع صفحات، عند وصف الصخور المغطاة بالفطريات (المادة الخضراء لزجة ومتكثفة). تأتي هذه

الجملة مقترنة بتكشف فخذي البطلة، لقد كان مرورها على تلك الفطريات سبباً في انزلاقها وفقدانها التوازن ومن ثم ابتلالها بالماء وتكشف بعض مفاتنها .

وتأتي البحيرة علامة سيميائية أخرى تشغل الحيز الأكبر من الوقفات الوصفية مشكلة المكان الذي تجري عليه أحداث المتن الحكائي الحلمي –الذي مرت الإشارة إليه آنفاً– لقد استهلّ النص بمقطع يصف البحيرة: "المياه الزرقاء تحمل الموجة البيضاء، بيضاء تتأرجح، تسيل، تغمق في اللون، أغمق، زرقاء فاتحة، أغمق زرقاء قاتمة"، وفي هذا الاستهلال يتكثف معنى النص بأكمله؛ فالتحول في ألوان موج البحيرة من البياض إلى الزرقة الفاتحة، ثم إلى الزرقة القاتمة يشكل تكثيفا لتحولات الأحداث في المتن الحلمي، ابتداء من المرح على ضفاف البحيرة برفقة الحبيب وانتهاء بمغادرة البطلة بعد غياب الشمس وغياب الحبيب في أعماق البحيرة، ويتكرر هذا التكثيف لأحداث القصة ثانية في خاتمة المستوى الواقعي مشكلاً علاقة تناظر بين الاستهلال والخاتمة: "الخطوات مسرعة.. الخطوات مستقرة، الخطوات متباطئة.. الخطوات ساكنة في غرفة مكتبها في الدائرة".

بعد الجملة الاستهلالية المذكورة ينتقل النص إلى وصف أعماق البحيرة حيث تبرز النباتات العشبية وجذور شجرة سوداء وأسماك تداعب الجذور، ان النص هنا يصف الرحم الأوّل للحياة، محققا تناصاً مع النظرية البايولوجية التي تشير إلى ان البذرة الأوّلى للحياة نشأت بشكل أحماض أمينية في أعماق البحار.

تنبثق صورة البحيرة ثانية من بين الأوحال السوداء، بعد أن تسقط الزهرة المدعوكة فيها، وبهذا تكون البحيرة الجميلة حلما تعويضيا عن واقع فاسد اختارته البطلة -متجسدة بالزهرة المدعوكة- تعويضا عن تهشمها من الداخل تحت وطأة ذلك الواقع، تتأكد هذه الدلالة حين يسبح الحبيب بأعماق البحيرة للمّ شتات الزهرة، انه تعبير عن الرغبة في الاتصال بالحبيب، لكن الرقيب الداخلي كان بالمرصاد فسرعان ما يقمع هذه الرغبة: (يسبح... يجمع... يجمع... تغرق الوريقات... جمع قسما منها والأخرى تغرق)، تؤكد هذه الدلالة العبارة اللاحقة (تحدق وما زال الثوب متكورا بيدها).

وتتعدد دلالات البحيرة، فتكون جزء من المعادل الموضوعي للبطلة يكمل وظيفة الزهرة وشجرة السدر، أنه الصورة الحلمية لها ولرغباتها في الاتصال بالحبيب، تكشف ذلك الجمل الآتية: "خلع ملابسه وقفز إلى البحيرة... اصطدم بوجه الماء، حرك ساقيه، قدميه، يديه، إلى الأمام والى الخلف وبدأ الماء يدفع به نحو وريقاته، بطنه وصدره محمولان على ظهر كرة مطاطية من الماء، هو يضغط بثبات وهي تقاوم فتدفعه كرة الماء إلى جهة أخرى" ويأتي غرق الحبيب في أعماق البحيرة دالاً على الرغبة في امتلاكه حد التماهي به، لكن الرقيب الداخلي الذي اغرق وريقات الزهرة -كما مر قبل قليل- يقف بالمرصاد ثانية ليجعل من غرق الحبيب غيبة نهائية فيمنح القصة خاتمة مأساوية، بدلا من ان يكون اتحاده بالبحيرة بلوغا لذروة السعادة.

يرى رولان بارت في النص مدخلا إلى شبكة لا تحصى من المعاني تتبدل آفاقها باستمرار بتبدل القراءات، وبناء على ذلك فإن وصف البحيرة المسهب المعقد يفتح بابا آخر للتأويل انه يحيل على الجهاز النفسي للبطلة، ولعل ما يدور داخل البحيرة إن هو الا كناية عن الصراع القائم بين اللبيدو والأنا الأعلى... والأمر يدعونا إلى الانتباه إلى سيميائية الألوان، تبدأ القصة بوصف الطبقة العليا: أمواج بيضاء وزرقاء ومياه رقراقة، أما أعماقها فهي أعشاب وجذور سوداء تداعبها سمكات حمراء، وتتكرر الصورة ثانية. وتبرز فاعلية السمكات الثلاث وهي (تكشف طريقها بعنف وسط المياه الباردة، تدور، ترقص، احاطت بها بقع سوداء). ترد هذه الجمل ضمن مقطع استذكاري يسهب في وصف حركة ماء البحيرة وقد توسط بين مقطعين استذكاريين: السابق يمهد لظهور البطل:

(– تعرفين من قابلت اليوم؟

– من؟

– إحزري.)

واللاحق يبرز فيه البطل لأوّل مرة، إن هذا المونتاج يسهم بفاعلية في منح السمكة بعداً سيميائياً، فتترسخ دلالتها النفسية باقترانها باللون الأحمر، وبذلك تصير السمكة رمزا لرغبات اللبيدو تتوهج كلما اقترنت بذكر الحبيب، يتناوب المستويان في الظهور، وبهذا التناوب تترسخ الدلالات النفسية للبحيرة ومحتوياتها: "الأسماك الصغيرة الحمر تجوب في قاع البحيرة مزهوة، تمرق مسرعة نحو الأعشاب القضيبية أشبه

بحلقات متتالية"، وهنا لابد من التركيز الدقيق على عبارتي "الأعشاب القضيبية" و"حلقات الأسماك الحمراء وصوت المياه المتدفقة"، ثم: "الزهور البيضاء نائمة متناثرة أشبه بالتلول الثلجية... تصحو الزهور على جلبة الأسماك الحمراء وصوت المياه المتدفقة".

يأتي هذا المقطع الاستذكاري مع بدء الحوار بين البطل والبطلة متقاطعا معه، وكأن اللقاء بين الأزهار والأسماك صورة رمزية للقاء بين الشخصيتين، فبلقائهما نصحو الغرائز التي كانت نائمة كالتلول الثلجية، وبعد أن ينتهي الحوار الطويل بانسحاب الرجل وعودة المرأة إلى مقعدها، يقطع الاستذكار باستذكار آخر: "حسين الأصم كان يحمل زهورا بيضاء، والسمكة الحمراء ذهبت في اغوار البحر"، هكذا أدى افتراق الاثنين إلى غياب السمكة الحمراء وحضور الأزهار البيضاء في قبضة البطل، تأتي هذه النتيجة حين تتنبه البطلة إلى أنها اسرفت بالحديث –على مستوى السرد الواقعي المباشر– ويدرك البطل أن طلبه قد رفض.

إن اقتران هذه الأحداث ببعضها يسهم في كشف الدلالات العميقة للبحيرة ومحتوياتها.

والعلامة السيميائية الأخيرة هي الدائرة التي لا تظهر الا على مستوى السرد الواقعي المباشر، والتي شكلت الغاية التي وصلت لها البطلة، فكانت نهاية المطاف الذي تقطع الطريق كل يوم من أجل الوصول إليه، تبدأ الإشارة إلى الدائرة مع السطور الأوّلى بصيغة استفهامية: (كل صباح تسير بخطوات هادئة متواصلة... إلى اين؟).

وتبرز ثانية بعد ثلاث صفحات: (خطواتها العجلة تتباطأ فتجر قدميها بوهن نحو دائرتها). تأتي هذه العبارات مسبوقة بمقطع يصف الحياة بأنها كرة سرابية منتفخة لا محيط لها ولا حدود، مركزها وهم وقطرها وهم، هكذا تكتسب الدائرة معنى يضاف إلى معناها المتداول الذي يعني مكان العمل فيتحول بفضل هذا المونتاج إلى المعنى الهندسي للدائرة او الحلقة المفرغة او المحيط الذي ليس له بداية ولا نهاية.

وفي خاتمة القصة تقترن الدائرة بالسكون المطبق والوحدة، انها علامة تومئ إلى الموت، تتأكد هذه الدلالة أوّلا بوجود السدرة في أوّل الطريق الذي تقطعه البطلة كل يوم، ترى لماذا وقع الاختيار على السدرة دون بقية الأشجار؟.

يحيلنا السؤال على جاكبسون ومحوري الاختيار والتأليف، يرى جاكبسن ان الاختيار يقوم على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق، ويتحقق التماثل بين السدرة والمرأة على وفق ما جرت الإشارة إليه سابقاً، ويتحقق الطباق بين السدرة وبين الزهرة على مستويين: المستوى السطحي، حيث نعومة الزهرة وخشونة السدرة وشوكيتها، والمستوى العميق، حيث دلالة الزهرة على اللبيدو ودلالة السدرة على الأنا الأعلى، كما مر آنفا، ويرتبط المعنى المذكور بالقداسة الأسطورية التي تتمتع بها السدرة في الموروث الشعبي، التي تسعى البطلة إلى التماهي بها تحت تأثير أناها الأعلى... وتبقى الوظيفة الأهم لاختيار السدرة هي الوظيفة المرجعية، حيث تذكرنا بطقوس تغسيل الميت قبل الدفن بأوراق السدر، ويحيلنا هذا التعدد لدلالات

السدرة إلى موضوعة التكثيف عند فرويد إذ يرى ان للحلم في بعض جوانبه نزعة شديدة نحو التكثيف "فغالبا ما يرمز عنصر واحد في الحلم إلى عدد كبير من أفكار الحلم الكامنة، كأنما هو إشارة مركبة تشير إليها جميعا".

من هنا كان موقع السدرة في أوّل الطريق الذي ينتهي بالدائرة والسكون علامة تومئ إلى النهاية المحتومة/الموت، وبذلك يتحقق عنصر الترادف, الذي أشار له جاكبسون بين الشجرة –في أوّل الطريق– والدائرة –في آخره– حيث يرمز كلاهما إلى الموت.

وتتأكد دلالة الموت –ثانيا– من خلال تحولات الألوان المستمرة: في جملة الاستهلال: تتحول الألوان من البياض إلى الزرقة الفاتحة إلى الزرقة القاتمة، وفي النهاية (اللون البرتقالي راح يذوب بين التموجات الداكنة الزرقاء والسوداء). ثم (ان كل شيء هنا امسى داكنا).

تأتي هذه النهاية نتيجة منطقية لسلطة القمع التي مارسها الأنا الأعلى على اللبيدو وصدى دلالياً للعنوان (زهور ثلجية)، الزهور بما تحمله من علامات على الحياة والخصب والديمومة، والثلج بما يحمله من علامات على الموت والإنطفاء.

*****

المصادر:

- انفتاح النص الروائي: سعيد يقطين: ط١: ١٩٨٩: بيروت: المركز الثقافي العربي.
- زهور ثلجية: مجموعة قصصية للقاصة نعيمة مجيد: بغداد: ١٩٨٩.
- خطاب الحكاية (بحث في المنهج): جيرار جينيت: ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمرحلي: ١٩٩٧: المجلس الأعلى للثقافة: المشروع القومي للترجمة.
- عالم الرواية: رولان برنوف وريال اوتوليه: ترجمة نهاد التكرلي: مراجعة فؤاد التكرلي و د. محسن الموسوي: بغداد: سلسلة مائة الكتاب الثانية: ١٩٩١.
- قضايا الشعرية: رومان جاكبسن: ترجمة محمد الولي ومبارك حنون: دار توبقال للنشر: الدار البيضاء: ١٩٨٨.
- معالم التحليل النفساني: سيجمند فرويد: ترجمة د. محمد عثمان الدجاني: ط٤: ١٩٦٦: القاهرة.
- نصوص الشكلانيين الروس: تقديم تدوروف: ترجمة إبراهيم الخطيب: مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت ١٩٨٢.
- اللغة المنسية: اريك فروم: ترجمة حسن قبيسي: ط١: ١٩٩٥: المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء.
- النقد والدلالة: محمد عزام: دمشق: وزارة الثقافة: ١٩٩٦.

المروي له
في رواية تاء الخجل

بدأ العمل بها في ١٨ ـ ٧ـ ٢٠١٥

ما الكيفية التي يدل بها نص من النصوص؟ وعلام يدل؟ سؤال طرحه تدوروف ليصل إلى كيفية تقديم الخطاب للحكاية.

ومن المعلوم أن المؤلف في الفنون القصصية التخييلية يختفي وراء راو يروي تلك الحكاية ويتطلب ذلك مرويا له يقف بينه وبين القارئ، ويكون الراوي –بحسب عبد الله ابراهيم– "هو الصوت غير المسموع الذي يقوم بتفصيل مادة الرواية إلى المتلقي" بينما يكون المروي له "الشخص الذي يوجه له السرد داخل النص القصصي".

وفي ما يخص رواية تاء الخجل لفضيلة فاروق يجري سرد الأحداث على لسان فتاة اسمها خالدة أخذت دور البطل الراوي كانت تسرد احداث الرواية بضمير المتكلم على زميل طفولتها نصر الدين، معتمدة

ضمير المخاطب، فهو قد اضطلع بدور المروي له أضافة إلى كونه شخصية في الحكاية.

والرواية تعتمد صيغة المناجاة في مجملها فهي خطاب تحكيه البطلة الراوية يتضمن منلوجا داخليا طويلا، يبدأ بتفسير مباشر للعنوان وهو الخجل المتأتي من هوية الأنوثة وتاريخها الطويل ثم تعرج إلى سرد تاريخها العائلي وما يتضمن من حيف واضطهاد للأنثى، تعبر عن ذلك بشكل مباشر: "لهذا كثيرا ما هربت من انوثتي"، لكن تلك المباشرة تنكسر، حين يتحقق الانتقال بصيغة شعرية لوصف طبيعة ذلك المروي له: "وكثيرا ما هربت منك لأنك مرادف لتلك الأنوثة...".

ثم تأخذ بمحاورته حين تقول: "لماذا اختلفت عن كل الرجال؟ ألأنك ابن امرأة على رأي أهل الحي؟ أم لأنك اختلفت من أجلي؟" وهي بذلك تحقق وظيفتين: الوظيفة الانتباهية والوظيفة الندائية، يقول جينيت "ان توجه السارد إلى المسرود له، واهتمامه بإقامة صلة به، بل حوار معه حقيقي او تخيلي ترافقه وظيفة تذكر بالوظيفة الانتباهية والوظيفة الندائية." لكن تلك الصيغة تسد الطريق بوجه كل صور الحوار الايديولوجي، ويتأكد لنا من الصفحات الأولى أننا إزاء رواية مناجاتية ذات صوت منفرد.

فمن يكون ذلك المري له الذي عاشت معه أجمل قصة حب في ذلك الزمان الباكر؟.

في دراسات سابقة تناولنا فيها أعمالا للطفية الدليمي ونعيمة مجيد وفليحة حسن واخريات وجدنا في كل منها نموذجا مختلفا عن كل

الرجال أطلقنا عليه نموذج الحبيب الحلمي، سنختار من بينها قصة محو النساء للطفية الدليمي لدراسة التقابل بين العملين:

أن نصر الدين الذي جاء مرويا له في تاء الخجل هو ذات الحبيب الحلمي الذي تحدثت عنه الأعمال النسوية الأخرى، ومن بينها الحبيب الحلمي في قصة محو النساء.

الراوية تستعرض تاريخها وتاريخ أمها وجدتها فتجده مليئا بالمحن والمصائب، ليس امامها الا ان تسرد علينا مشهدا يصورها ونصر الدين يوم عيد العشاق، وحين تعود تجد أباها قد تزوج على أمها.

وفي موضع آخر كانت تنظر إلى داره فتجد انوار غرفته مضاءة، إذ ذاك تتذكر مشهد عرس كان ثوب العروس ملطخا بالدماء، تقول مع نفسها: "ما أبشع ان تكون الواحدة منا عروسا"، ثم تنطفئ انوار غرفته.

ومرة اخرى، وعند حديثها مع ابن عمها وحين يذكرها بعرس ابن الجيران، ثم يفسر رفضه للزواج منها بالقول: "لأن نصر الدين صديقي" فيمنح البطلة سعادة غامرة، ويصير ذلك اليوم أجمل الأيام لأن الحديث فيه دار على نصر الدين، غير أن ابن العم يكمل قوله بـ "لنختبئ من المطر" ثم تصف المطر:

"كان المطر أجمل من أن نختبئ منه، أبهى من أن نغادره، كان رجلا مثيرا، يعرف أين يضع أصابعه، أين يرمي شفتيه، كيف يغمر الأنوثة، كيف يطوقها، كيف يغنجها، كيف يجعلها تبلغ قمة النشوة."

هكذا يتماهى نصرالدين بالمطر، المطر ببراءته ونقائه وقدسيته، يتحد بنصر الدين، المطر... ذلك الدال المهيمن الذي ظل ذكره مرتبطا بذكر

نصر الدين... هكذا يصير نصر الدين ومعه المطر ملاذا لها كلما حاصرها الواقع بقرفه وظلامه، فحين تمر الراوية بمشاهد قذرة، وهي في الطريق إلى المستشفى تقول: "فتحت شمسيتي كان المطر بدأ ينزل".
يعقبها مشهد مع يمينة تظهر فيه يمينة لأول مرة تضحك مرتاحة.

وحين تقتل ريمة من قبل أبيها ليخلصها من العار، بعد أن يغتصبها الأحدب، لا تجد ملاذا غير نصر الدين يمشي أمام متوسطة البشير الإبراهيمي يحمل طابة الباسكت.

هكذا ترسم مشاهد قبيحة متناثرة لرجال الأسرة ونسائها ومعهم أبناء المدينة عموما، تتعاقب مع مشاهد مشرقة لنصرالدين، وكأن نصر الدين استثناء من تلك الصورة، وفي الحقيقة إننا أمام متنين متضادين المتن الواقعي القبيح والمتن الحلمي الجميل، لكن المؤلفة، قد جعلتهما متشابكين لا ينفصمان.

يتحد نصر الدين بقسنطينة: "وقفت طويلا على النافذة، كانت الأضواء تموت على الأرصفة، والصمت سيد الشارع لهذا تبدو قسنطينة أكثر بلاغة... قبلتها، هزت كتفيها وابتعدت خلف ستار من المطر" هكذا تصير قسنطينة الوطن كله وتتحد بنصر الدين ملتحفة المطر، بينما تموت رزيقة وراوية تنقل إلى مستشفى المجانين، ويمينة لا تزال تتمسك بالأرانب الصغيرة... لكنها ستموت وتحفظ في براد الموتى.

وبعد... فما لون الأيديولوجيا التي تبشر بها فضيلة فاروق؟.

قبل الإجابة لا بد من الإشارة إلى ان عمل فضيلة فاروق يشارك عمل لطفية الدليمي في ان الاثنين قد جعلا من ذوي اللحى الشعثاء صورة

للمجتمع البطريركي، أما الاختلاف الجوهري فيكمن في النهاية التي وصل لها كل من العملين، لقد وصلت لطفية الدليمي إلى أن النهاية تتحقق "بغياب أجساد النساء عقابا للرجال على ما اقترفوا من آثام، ووصولا إلى فناء البشرية: يا للخلاص المدمر, ان يبقى الذكور وحيدين في ساحة التقاتل محكومين بقدر العقم إلى الأبد".

أما النهاية التي وصلت إليها فضيلة فاروق فكانت بأن شطرت بطلتها (التي ارتدت قناعها) إلى شخصيتين: الشخصية المتخيلة ظلت تواصل مناجاتها لنصر الدين داخل النص، وشخصية المؤلفة التي أفلتت من النص ومن قبضة ضمير المتكلم وصارت تفكر بالرحيل، أما نصرالدين فلم يعد هو المطر... صار يحتمي من المطر في احد الدكاكين، هكذا كانت النهاية تتطلب أن تفترق عن الحبيب الحلمي، فيذهب هو نحو مديرية التربية والثقافة وتدلف هي إلى النفق الأرضي.

ولأن تغيير الواقع على وفق ما تراه الجماعة صار أمرا ميؤوسا منه، كان لا بد من نهاية سوداوية للنص، لذلك لم يكن أمام خالدة غير أن تحمل حقيبتها وتتجه إلى المطار، وتلوذ بالصمت، لكن يمينة ثانية غير تلك الراقدة في ثلاجة الموتى، ظلت تواصل احتجاجها بتأفف قائلة: "لا شيء في هذا البلد غير القذارات".

تمت في ٢٤ – ٧ – ٢٠١٥

لغة الجسد في
القصص النسوي العراقي

استعمل مصطلح الأدب النسوي أو النسائي أو الأنثوي في المجال النقدي العربي في سبعينيات القرن العشرين، وقد وصفه الدكتور محمد عناني بأنه مذهب الانتصار للمرأة، وهو بحسب تعريف الفيلسوف الانجليزي سايمون بلاكبيرن منهج دراسي يلتزم أصحابه بتصحيح انحرافات التحيز التي تجعل المرأة في مكان التابع واستصغار شأنها.

ولعل الاتجاه الأهم في هذا التيار هو الاتجاه الماركسي الذي يؤكد على الخصوصية التاريخية والاجتماعية لتجربة المرأة ومعاناتها الطويلة، وقد انفتح هذا المنهج على النظريات المابعد بنيوية، مستفيدا من انجازاتها كالتحليل النفسي اللاكاني، والتفكيك.

وقد كثر المهتمون بالأدب النسوي كما اشتد الاختلاف في المصطلح بين النسوي والنسائي والأنثوي والأنثي... ولا أريد الخوض في هذا الاختلاف وأجدني ملزما بالأخذ بمصطلح الأدب النسوي تماشيا مع رأي الدكتورة شيرين أبوالنجا في كتابها "نسوي أو نسائي"، حيث يعبر الأول عن وعي فكري ومعرفي، بينما يشير الثاني إلى جنس بيولوجي فقط، وبناء عليه فهي ترى أن النص النسوي هو ذلك "النص المهموم بالانثوي المسكوت عنه، الأنثوي الذي يشكل وجوده خلخلة للثقافة المهيمنة، وهو الأنثوي الكامن في فجوات هذه الثقافة، وأخيراً هو الأنثوي الذي يشغل الهامش"، وهي بذلك تلتقي مع الناقدة النسوية

الامريكية سيكسو التي ترى أن الكتابة النسوية تتشكل في الثغرات التي لا تسلط عليها الأضواء من قبل البنية الفكرية الأبوية.

ومن الجدير بالذكر الإشارة إلى أن مناهج النقد النسوي استخدمت أربعة أنماط من الفروق هي البيولوجي، اللغوي، التحليل النفسي، والثقافي، وبناء عليه – هذه الدراسة ستتناول هذه الأنماط بحسب مقتضى الحال، وستقصر اشتغالها على ثيمة الجسد دون غيرها، باعتبار "الجسد في بعده الإيروسي هو البؤرة التي تتجلى فيها وعبرها الذوات والأشياء التي تكون عالم النص"، وباعتبار أن "تداخل الثقافي والعملي ضمن ما يشكل كونية الجسد، إلى ما يصنع هوية الجسد كعنصر يخبر عن انتماء جغرافي أو فئوي أو طبقي"، وسنتناول في هذا البحث أربع قصص قصيرة لأربع كاتبات عراقيات ينتمين إلى أجيال مختلفة.

سافرة جميل حافظ:

بدءا يشف العنوان المركب من اسمين متضايفين "قبقاب الذهب" عن جملة دلالات يقف في مقدمتها الانقراض، وعدم مواكبة العصر، فالقبقاب نوع منقرض من الأحذية البدائية البسيطة، ظل مستعملا في العراق حتى خمسينات القرن العشرين، والدلالة الثانية له ما يوحيه من الاحتقار والتفاهة وقلة الأهمية، وهو سلاح تستعمله المرأة حينما تريد إهانة رجل... لكن ذلك القبقاب جاء مضافا إلى الذهب، بما يملكه من سطوة وجبروت وتأثير على حركة التاريخ، ولنتذكر أخيرا أن القبقاب

حذاء نسائي، وحين يصنع من الذهب يصير حلية، ومن المعلوم ارتباط الحلي والثياب بالجسد، وسيميائياته.

هكذا يصير قبقاب الذهب الشمعة الأولى التي تضيء لنا دهاليز هذا العمل، وهنا لا بد من الإشارة إلى أن القبقاب واحد من امتدادات الجسد خارج نفسه، بحسب سعيد بنكراد، التي تشكل دلالات أصيلة تعد المدخل الرئيس إلى الكشف عن الهوية الثقافية للجسد، وحينما نبحث عنه في ثنايا المتن الحكائي، سنجده هدية من الزوج إلى زوجته، هذا ما يبوح به المقطع الاستهلالي:

"وكانت هي تحدث ضيفاتها قائلة:

١. يقول أبو حسوني لو استمرت الحرب سنتين أخريين فسيكون في رجلك قبقاب من ذهب..!"

القبقاب هنا جزء من مجموعة حلى كثيرة وثمينة، من بينها الخلخال، والسلسلة الذهبية، التي تزين القدم، والخواتم الماسية والشذرية.. وغيرها من الحلى الذهبية التي تزين جسد البطلة، فما الوظيفة السيميائية التي تؤديها هذه العلامة في شبكة العلاقات داخل النص؟.

يشكل قبقاب الذهب البؤرة التي تشتغل عليها الأحداث، فتبدأ القصة بوعد يقوله الرجل لزوجته البطلة مشروطا بدوام الحرب سنتين أخريين، ويتنفذ بعد تحقق الشرط، وتنتهي الأحداث باكتشاف البطلة أن زوجها كان يخونها، وأنه تزوج من خادمتها واشترى لها قبقابا كالذي عندها، فتتحول الحلية التي كانت تتباهى بها على امتداد الأحداث الماضية إلى سلاح تحقر به زوجها.

تكشف بنية السرد، رغم أن النص كتب أواخر التسعينيات، أنه ينتمي إلى أدب الواقعية الانتقادية، مقتربا كثيرا من قصص عبد الملك نوري وغائب طعمة فرمان وفؤاد التكرلي، ومن ثم فإن تقنياته رسمت بقصدية دقيقة بحيث طوعت الشخصيات والأحداث تطويعا قصديا للتعبير عن أيديولوجيا المؤلفة، التي لم تسمح للشخصيات وراويها ان تتمتع باستقلال نسبي، فكان كل ما في العمل يعبر عن أيديولوجيا المؤلفة، ومن بينها اشتغالات الجسد، هكذا يصير جسد البطلة السمين الممتلئ علامة سيميائية على ترف العيش ورغده في زمن يجوع فيه الملايين ويضطرون إلى بيع أطفالهم، كما يصير العلك الذي لا يفارق فم البطلة علامة أخرى على الموضوع نفسه فهو تعبير عن الشبع وغياب الهموم، أما الحلى الذهبية فقد تركزت في الجزء الأسفل من الجسد، حيث يتجلى الخلخال والسلسلة وأخيرا القبقاب، والسؤال هنا لماذا التركيز على الجزء الأسفل دون غيره؟

قد يكون الدافع القصدي وراء ذلك هو الإشارة إلى حجم الثروة التي يمتلكها البطل، هذا ما يقرره ظاهر النص، لكن هناك دلالات لا واعية تومئ إليها هذه الرموز على مستوى الإيحاء لا التقرير، في مقدمتها الإيحاء بثنائية الجسد والروح أو ثنائية العقل والغرائز، حيث يشير العلو إلى الجانب السامي متجسدا بالفكر الإنساني الخلاق والدنو إلى الرغبات الجسدية، ومن ثم إلى الإشارة إلى أن المجتمع البرجوازي لا يرى في المرأة غير جسد يلبي شهوات الرجل، وأن المرأة –في هذا المجتمع– لا ترى في نفسها غير ذلك الجانب، من هنا يأتي فرحها بما

تمنح من حلى ذهبية، ويأتي التركيز على الساق دون غيرها من الأعضاء بوصفها، العضو الأكثر جنسية كما يشير إلى ذلك سعيد بنكراد.

لكن انعطافة كبيرة تحصل في نهاية القصة، بانتقال القبقاب من الأسفل إلى الأعلى، من القدم إلى اليد، العضو المرتبط بالثقافة ارتباطا صميميا، بحسب بنكراد أيضا، حين يتحول القبقاب من زينة ترصع جسد المرأة إلى سلاح في يدها، تهوي به على صورة الزوج بعد موته. يقول سعيد بنكراد: "الثقافة حاضرة في اليد بشكل لا يوازيه إلا حضورها في العين. وما بين العين واليد تواطؤ ثقافي لا يظهر إلا من خلال تحديد النصوص المتولدة عنهما" نتذكر ذلك ونحن نتابع الفقرة الختامية من النص، فنجد لغة الجسد تجسد لحظة التحول الكيفي لمسار الأحداث، بعد سلسلة الأحداث التي تضمنتها الصفحات الست الماضية، والتي مثلت التراكمات الكمية للأحداث، يظهر في الفقرة الختامية جسد البطلة استعدادا لممارسة فعل جنسي، حيث تجلس على سرير الزوجية، لابسة دشداشة النوم القرمزية (السيكسي)، ولكن الفعل الجنسي يأخذ مسارا آخر فيتحقق ذلك التواطؤ الثقافي بين العين واليد ليولد معاني جديدة، ف "راحت تنظر إلى صورته المؤطرة أمامها والمعلقة... ورفعت بيدها فردة من قبقابها الذهبي، ونظرت إليه معلقا مؤطرا قبالتها... ورفعت فردة القبقاب الذهب وقذفتها بكل قوتها في وجهه فسقط... ونامت على خده الأسمر فردة القبقاب الذهب"

إن المعنى الجديد الذي ينتج عن هذا التواطؤ الثقافي يمثل ثورة على الفكر الذكوري المهيمن، ودعوة إلى فكر أنثوي جديد، يستمد

خصائصه من منطق المادية التاريخية وقوانينها، التي حرصت المؤلفة على تجسيدها في النص، لكن ما يجب أن ننتبه إليه، أن المؤلفة لم تستطع الإفلات من قبضة الفكر الذكوري تماما، فوعي البطلة لا ينبع من داخلها، وإنما يأتيها من الخارج، متمثلا بصوت مذياع الجيران الذي يردد "يا من تعب يامن شكه...".

*****

ولام العطار:

إذا كان إخلاص سافرة حافظ جميل لأيديولوجيتها قد جرها إلى الإخلاص إلى قواعد الفن القصصي كما رسمته أقلام الواقعية الانتقادية، فإن غياب الوضوح الأيديولوجي لدى ولام العطار وانتماءها إلى عصر ما بعد الحداثة قد دفعها إلى مواقع التجريب وكتابة نصوص غير مجنسة، هكذا نقرأ في "رؤيا" مجموعة ولام العطار نصوصا يختلط فيها الشعري بالسردي، بل وتطغى في كثير من الأحيان الأدوات البيانية على الأدوات السردية، فيؤدي ذلك إلى الإيغال في التعتيم، ولنتذكر أنها تنتمي إلى المرحلة التسعينية بما أفرزته من ضغوط فكرية ونفسية ورؤيوية يشترك فيها كل أدباء هذا الجيل، على المستوى المحلي، وبما أنجبته من فنون جديدة من بينها الميتافكشن والنص المفتوح على المستوى العالمي، وبذلك تأتي الخصائص المشار إليها منسجمة مع المتن الثقافي العام لهذه المرحلة.

لكن ما يلفت النظر في مجموعة ولام العطار الدور الهامشي الذي تأخذه المرأة في النصوص، وغيابها الكلي في نصوص أخرى، في وقت يؤسس فيه الأدب النسوي متنا يرسخ جذوره بعمق في الأدب العالمي، وتصير مشكلات المرأة مادة أساسية للأدب النسوي، أما في "رؤيا" فنجد العكس، إذ تبرز المرأة في النص الأول "غيوم العربة" راوية للحظة فراق يكون الرجل بطلها، ويكون هو حامل الأحلام والأمنيات، والمتجه إلى التغيير، أما هي فوظيفتها إيقاد الذكريات ورسم الأحزان فقط، وحين نعود إلى لغة الجسد لا نرى غير عينين مغرورقتين بالدموع ويدين تحولتا إلى أجنحة متكسرة، ورغم طغيان البياني على السردي نحس بضيق مساحة الإيحاء واتساع مساحة التقرير في لغة الجسد.

ما وجدناه عند سافرة جميل حافظ من تواطؤ بين اليد والعين، نجده لدى ولام العطار، ولكن بصورة أخرى:

اليد تظهر بصورتين: يدا الرجل بشكل "يدين مطرزتين بالحب"، وأظفار تكتب بيتا من الشعر، وساعد يدفع عربة الأحلام، ثم تتحولان إلى جناحين ليحلق بهما عاليا.

ويدا المرأة "أجنحة متكسرة مخفية بحناء"

هكذا يتحقق الثقافي على مستوى الإيحاء من خلال التقابل بين يدي الرجل الفاعلتين الخلاقتين ويدي المرأة العاجزتين عن كل فعل.

أما العينان، فعينا المرأة "تدحرجت (منهما) دمعة لؤلؤية ساخنة" و"فاضت عيناها بالدموع".

وعينا الرجل: "رف بعينيه كأنه يحتجب ضوءا جارحا إذ توهج وجهه كالقرنفلة الحمراء"

بهذه الصورة يغيب الثقافي عن عيني المرأة ويتجلى الوظيفي جاعلا عينيها آلة للبكاء فقط، بينما يحقق الثقافي حضوره بعيني الرجل وتتسع مساحة الإيحاء لتجعل من عيني الرجل علامة سيميائية على المعرفة والكشف.

لا نملك أمام هذا النص إلا أن نقول أنه صورة للثقافة الذكورية المهيمنة.

*****

إيناس البدران:

وحين ننتقل إلى إيناس البدران، نجد أن التواطؤ بين اليد والعين يتحقق بصيغة أخرى، ففي اللحظة التي تنفتح عينا البطلة تتجه كفها إلى توجيه لطمة إلى منبه الساعة الذي يعلن عن ولادة يوم جديد وكأنها تسعى إلى إيقاف الزمن، هكذا تدخل مشكلة الزمان موضوعة أساسية للنص، ولكن من وجهة نظر أنثوية تقليدية، الزمان هو العدو التقليدي للمرأة ما دام يسلبها جمالها وشبابها، تصرح بهذه الفكرة حين يخالجها "شعور بأنها قارورة معرضة للكسر"، الصراع بين المرأة والزمن يتجلى في لغة الجسد، كاشفا عن زيف الحياة من خلال المكياج الذي يخفي تحته الشحوب والتجاعيد، ومن خلال التقاء حرارة الدموع بحرقة

الكحل الذي يلطخ الوجه، ومن خلال المشية شبه المترنحة التي تمارسها البطلة، لم تكن مشية غنج ودلال، بقدر ما كانت تعبيرا عن تعب وإرهاق بفعل الزمان، الواقع المر كما يسرده المذياع يؤدي بالبطلة إلى الهروب، ولكن.. إلى أين؟ إلى إذاعة بعيدة تبث موسيقى ناعمة...
السؤال الأهم أمام هذا النص: أين شخصية الذكر؟.

تبقى صورة الذكر مسكوتا عنها، قد تتمثل بصورة "العدو يقصف .. يجتاح" وصورة "دوي انفجار قريب"... وقد تتمثل بالحياة الروتينية التي رسمها لها المجتمع الذكوري : "انتهت من إعداد الفطور... وان عليها تجهيز الغداء" هذا ما تعيشه امرأة عصرية في القرن الحادي والعشرين، تسعى إلى قيادة المنظمات، الرجل الوحيد الذي يظهر في آخر النص هو الابن، يسألها: لماذا تهتم المرأة بمظهرها... ثم يسلبها نصف نقودها...

النص بمجمله محاولة احتجاج سلبي على سلطة المجتمع الذكوري، الإحساس بالعجز عن تغيير الواقع حالة واضحة للعيان.

أما في القصة الثانية "إشارات ضوئية" فإن دور الساق يتجلى واضحا، ولكن ليس كما يرى سعيد بنكراد، بوصف الساق دون غيرها من الأعضاء العضو الأكثر جنسية، وإنما هو أداة المشي فقط "— ساقاي وهما كل ما أحتاجه للجري مع القطيع"، لكن هاتين الساقين لا تؤديان فعلهما بصورته الطبيعية، وإنما من خلال اتحادهما بدواسة البنزين، هكذا تبرز مشكلة الصراع بين الطبيعي والحضاري، تتحقق فيها إدانة الحضاري والحنين إلى الطبيعي، من خلال تحكم الآلة بالفعل

الإنساني، فتغيب الوظيفة الجنسية للساق، حين تتماهى بدواسة البنزين: "ضغطت بشدة على دواسة البنزين فانطلقت المركبة"، وتغيب الصفتان الأساسيتان للإنسان: العقل والقلب وتصيران سر شقاء البطلة "— أدركت أن عقلي وقلبي هما سر شقائي... فقررت أن ألغيهما..." وبذلك تتوحد البطلة بالمركبة وتصير جزءا منها، يتحقق ذلك حين يحكم الإنسان من قبل منجزه الحضاري، فتتحكم إشارات المرور بحركاته وسكناته، هكذا يتحقق انسحاق المرأة تحت ثقل حضارة الآلة، ويهيمن المرض والألم عليها.

صورة التقابل بين الطبيعي والحضاري في رؤيا المرأة المعاصرة يجسده التقابل بين النهر والمركبة، ويتجسد الهروب من الواقع إلى الحلم بمغادرة البطلة السيارة إلى النهر: "ضغطت على جملة أزرار موزعة بانتظام على بطانة باب المركبة الأيسر..." وتبرز الوظيفة الجديدة للساق، حين تصير وسيلة للانتقال من الحضاري إلى الطبيعي، وحين يكون هذا الانتقال مرهونا بتحررها من دواسة البانزين ووقوفها بمحاذاة النهر: "ترجلت من خلف المقود لتقف بمحاذاة النهر مباشرة"، التواطؤ هذه المرة يحصل بين الساق والشعر، فحين تقف إلى جانب النهر يداعب الهواء خصلات شعرها، وتتحقق الرغبة في الانغماس بالنهر حد الانجراف بتياره، لعل في ذلك تعبيرا عن الرغبات الإيروسية البدائية التي محقتها الحضارة، ولعل فيه حنينا إلى المجتمع البدائي بديلا عن حضارة علامات المرور التي تستعبد الإنسان، ومن وراء ذلك نقرأ في التقابل بين النهر والمركة، حنينا إلى المجتمع الأمومي، ورفضا للحضارة

الذكورية، ومثلما وجدنا في القصة السابقة غياب الرجل وحضور مجتمع الحروب تعبيرا عنه، نلمس هنا الغياب الكلي للرجل وحضور مجتمع الآلة تعبيرا عنه وبديلا له، ومثلما خرجنا من القصة السابقة بأنها محاولة احتجاج سلبي على سلطة المجتمع الذكوري، إحساسا بالعجز عن تغيير الواقع، يتأكد الأمر نفسه في القصة الثانية، فتعود البطلة إلى المركبة وتمارس طقوس الطاعة لأوامر علامات المرور.

*****

نعيمة مجيد:

كان لنا وقفة طويلة مع نعيمة مجيد في مجموعتها الأولى زهور ثلجية، وما يعنينا هنا هو كيفية اشتغال لغة الجسد في هذه القصة، وماذا انتجت من الدلالات، لكن مما يجب الإشارة إليه أن نعيمة مجيد تختلف في تقنياتها عن البنية التقليدية التي وجدناها لدى سافرة جميل حافظ، والتقنية المبسطة التي مارستها ولام العطار وإيناس البدران، فكان لها تقنيتها المعقدة التي ناقشناها تفصيلا، وقد سبقت الإشارة إلى وجود متنين حكائيين لمبنى واحد، أحدهما واقعي والآخر حلمي، لذا فإن دراسة اشتغالات الجسد، تتطلب الانتباه إلى المتنين المشار إليهما.

تتحرك لغة الجسد في المتن الواقعي على مستوى التقرير، بينما تشتغل في المتن الحلمي على مستوى الإيحاء، فعلى المتن الأول نجد

البطلة "تسير بخطوات هادئة ومتواصلة" ثم: "خطواتها تكبر وتسرع وتضطرب" ثم "خطواتها الهادئة تسرع" و"خطواتها العجلة تتباطأ"، هكذا يغيب الفعل الثقافي من المتن الواقعي ويهيمن الطبيعي، بينما يشتغل الثقافي في المتن المتخيل مقترنا بالإيحاء ويغيب الطبيعي غيابا تاما: "خلع ملابسه وقفز إلى البحيرة... اصطدم بوجه الماء، حرك ساقيه ، قدميه، يديه، إلى الأمام والى الخلف وبدأ الماء يدفع به نحو وريقاته، بطنه وصدره محمولان على ظهر كرة مطاطية من الماء، هو يضغط بثبات وهي تقاوم فتدفعه كرة الماء إلى جهة أخرى" بهذه الصورة تخرج هذه الجمل من الحقيقة إلى المجاز، وتنفتح أبواب التأويل كاشفة عن الرغبة في امتلاك الحبيب حد الاتحاد به.

حركة الجسد على مستوى المتن الواقعي لا تزيد على المشي وتباطؤ الخطوات أو تسارعها، وقد تتحرك اليد فتبعثر أوراق الوردة ثم تفركها بشدة فتخرج سائلا لزجا يلوث أصابعها... وهنا يتحقق الانزلاق من التقرير إلى الإيحاء، أما على مستوى المتن الحلمي فإن البطلة تقترب من البحيرة... وقد "ابتلت أقدامها بالماء، غمرت نصف ساقيها فيها... رفعت ذيل ثوبها الوردي كورته بيدها اليسرى كاشفة عن نصف فخذيها..." وتستمر الأحداث مشتغلة على مستوى الإيحاء.

الرجل في هذه القصة يتحرك على مستوى المتن الحلمي، فيظهر حبيبا مخلصا يحاور البطلة ويحذرها من السقوط ويعوم في البحيرة محاولا إنقاذ وريقات الزهرة المتناثرة حتى يغرق في أعماق البحيرة، أما في المتن الواقعي فلا يظهر إلا مراجعا عابرا تحاوره البطلة في أمر عابر،

وحين تحس انها أسرفت في الحديث تقطع الكلام معه، ولنتذكر أنه كان على مستوى الواقع أصم أبكم! هل كان هذا الأصم علامة على المجتمع الذكوري؟

إن تقابل المتنين الحكائيين تعبير عن تقابل مجتمعين: المجتمع البطريركي القائم، متمثلا بعالم النفايات والأوحال والمياه السوداء، والجدران العتيقة والغبار والصدأ الذي يملأ الطريق الذي تقطعه البطلة كل يوم، والمجتمع الأمومي المحلوم به، متمثلا بالبحيرة وما بداخلها من أسماك زينة وزهور بيضاء... والحب الذي يهيمن عليها، الرجل هنا جزء من المجتمع الأمومي تمرح البطلة معه بحرية تامة في تلك البحيرة الزرقاء، بينما لا تستطيع الحوار معه في المتن الواقعي إلا بوسائل معقدة، ولا يظهر إلا أصم أبكم، المجتمع الأمومي مرموزا له بالبحيرة الزرقاء وأسماك الزينة والزهور البيضاء، هو مجتمع الطبيعي الذي تشتغل به الغرائز على سجيتها، والمجتمع الأبوي هو مجتمع الثقافي الذي حجم الطبيعية وشوه نواميسها، وزرع قيمه في أعماق النفس البشرية فصارت تتحرك بمشيئته، وعلى وفق آلة صنعها للجم الغرائز الفطرية أسماها علماء النفس بالأنا الأعلى، ورمزت لها نعيمة مجيد بالسدرة.

*****

فليحة حسن:

اليد التي قال عنها سعيد بنكراد أن الثقافة حاضرة فيها، تصير عند نعيمة مجيد آلة لسحق الزهرة وإخراج السائل اللزج منها، ويأتي هذا الفعل تطبيقا لتنظيرات بنكراد، ما دامت الزهرة معبرة عن اللبيدو، وما دام سحقها تنفيذا لسلطة الأنا الأعلى التي زرعتها ثقافة المجتمع الذكوري في أعماق البطلة.

أما عند فليحة حسن في "ليس من حقك أن اتلاشى" فإنها تصير وسيلة لبعث الطبيعي المطمور تحت أكداس الثقافة الأبوية، تتسلق بها الجدار الذي يفصلها عن حديقتها الحلمية، عالم المجتمع الأمومي، هكذا تصير اليد آلة لهدم الثقافة الموروثة، فتجتاز بها الجدار الثقافي الذي يفصلها عن حبيبها الحلمي، بمعونة الرجل ورجولته "هو من يتسلق الجدار أولا، ثم يمد لي يداً تضج برجولتها لتشدني إليه، وأتسلق..." ليصلا إلى هدفهما المنشود "...آخر الحلم"، ثم تكتسب اليد –يد الرجل– وظيفة جديدة هي وظيفة الإشعال بما تملكه من دلالة جنسية: "يستطيع بلمسة يد إشعالها حدّ الاحتراق"، أما يداها فقد "صارتا تصلحان لمهام أخرى غير الدفء، أصابعي روضها الطباشير لتخط على سبورة العمر كلمات كبرى (الأمومة، انغلاق الحياة، استعادة التوازن)..."، هذه المهام اكتسبتها من ثقافة المجتمع الذكوري وفرضت عليها حتى صارت جزءا من تكوينها، أما أصابع الحبيب الحلمي فهي قادرة على ان تعيد تلوين الحياة (حياة المجتمع الذكوري القائم) باللون الذي تريد: "أشار بأصابعه إلى الحياة فتوقفت كل الإشارات السوداء فيها واستحالت لوناً وردياً".

لنعد إلى السؤال الذي طرحناه على القصة السابقة: هل يشكل هذا الرجل علامة على المجتمع الذكوري؟.

الانقسام الذي وجدناه في "زهور ثلجية" بين عالم الواقع وعالم الحلم، موجود في "ليس من حقك أن اتلاشى"، ولكن العالمين متداخلان لا يميزهما إلا حضور الحبيب الحلمي، ففي اللحظة التي يحضر الحبيب يصير العالم حلميا فتمارس المرأة التسلق والرحيل... وحين يغيب يعود العالم إلى الواقع، فتعود إلى "مصاحبة المطبخ" وإلى "الدوران في الساقية القدرية التي رصفت جيدا من اجلها"، والتوجه "نحو التبلد العاطفي والانخراط به مرغمة".

ومثلما وجدنا في زهور ثلجية: أن العالم الواقعي يعبر عن المجتمع الذكوري والعالم الحلمي يعبر عن المجتمع الأمومي نجد هنا الحالة نفسها، وبذلك نستطيع القول أن الرجل هنا علامة على المجتمع الأمومي، كما حصل في زهور ثلجبة تماما.

ولكن لماذا كان الدور الفاعل للرجل في "ليس من حقك أن اتلاشى" وكان للمرأة دور التابع؟ ولماذا كان الرجل في زهور ثلجبة هو المنقذ لوريقات الزهرة من الغرق؟ ولماذا كانت يدا الرجل مطرزتين بالحب ويدا المرأة أجنحة متكسرة في "رؤيا"؟.

تلك علامات على بقايا الفكر الذكوري المهيمن لدى المؤلفات لا بطلاتهن ولا راوياتهن.

التجريب الروائي في "برهان العسل"

لقد وجد الروائيون العرب في التراث طريقهم الجديد إلى الحداثة وصار النظر إلى الواقع المعاصر يتحقق من خلال التاريخ – كما يرى سعيد يقطين.

هذا ما لمسناه في أعمال روائية كثيرة ظهرت خلال العقدين الأخيرين، وكانت لنا وقفة طويلة مع جهاد مجيد و"حكايات دومة الجندل"، وكان السؤال الأهم: كيف يتعامل الروائي مع التراث والتاريخ في مرحلة ما بعد الحداثة؟.

يواجهنا هذا السؤال ثانية ونحن نقف على عتبة رواية سلمى النعيمي "برهان العسل" فالعنوان يحيل على مقولة للمتصوف ابن عربي وقولته الشهيرة "برهان حلاوة العسل هو العسل نفسه"، لكن لوحة الغلاف تعرض لنا جسدا أنثويا نصف عار بنهدين نافرين إلى الأعلى، وحين نشرع بقراءة الرواية تواجهنا افتتاحيتها بالقول: "هناك من يستحضر الأرواح، أنا أستحضر الأجساد. لا أعرف روحي ولا أرواح الآخرين، أعرف جسدي وأجسادهم".

العسل عند ابن عربي هو العشق الإلهي بلذته الروحية، اما عند سلوى النعيمي فهو البلل المقترن باللذة والمتدفق بين ساقيها، تقول: "كنت أصل إليه مبللة وأول ما يفعله هو أن يمد إصبعه بين ساقيّ يتفقد "العسل" كما كان يسميه، يذوقه ويقبلني ويوغل عميقا في فمي".

ان تحليل مثل هذه الرواية يتطلب الالتفات إلى العلاقة بين التاريخي والمتخيل في مرحلة ما بعد الحداثة وكيفية اشتغالهما، ولنتذكر أن كلا من التاريخ والمتخيل يملكان، بحسب بول ريكور، مرجعية مشتركة في العمق الزمني للبشرية، ما دام المتخيل يستمد مرجعيته من الواقع المعيش بوصفه محاكيا للفعل، استنادا إلى شعرية أرسطو، وما دامت مرجعية التاريخ هي الأحداث الماضية، وتتقلص المسافة أكثر بين الحدين، حين ندرك أن الأحداث الماضية غير قابلة للتأكيد بوصفها لم تعد موجودة، وبذلك تصير إعادة تشييد الماضي جزءاً من عمل المخيلة، ويتأكد ذلك بصورة أجلى إذا عرفنا، مع جونثان كولر، "أن التاريخ لا يكشف عن نفسه إلا في شكل سردي، وفي قصص صمّمت لتنتج المعنى من خلال التنظيم السردي."

أن العلاقة بين الرواية العربية والتاريخ قديمة قدم الرواية العربية، وقد مرت بمراحل مختلفة من جورجي زيدان إلى نجيب محفوظ إلى جمال الغيطاني... لتصل بعد ذلك إلى مرحلة رواية الرواية التاريخية كما يسميها ليندا هتشيون، وقد كان لنا وقفة في هذا المجال في كتابنا سيميائية النص السردي، مع جهاد مجيد وأحمد خلف، وإذ نقف الآن أمام سلوى النعيمي، يواجهنا السؤال الآتي: إلى أي مدى تنطبق مفاهيم رواية الرواية التاريخية على "برهان العسل"؟.

أول ما يواجهنا من هذه المفاهيم هو حضور نصوص تاريخية دون تغيير وذلك من قبيل المحاكاة الساخرة، ويتجسد هذا في "برهان العسل" واضحا بورود نصوص تاريخية كثيرة دون تحريف، من بينها

احاديث مسندة إلى الرسول الكريم وإلى عائشة وجعفر الصادق... وأخرى مأخوذة من كتب الباه في التراث العربي، ولكن غرضها لم يكن المحاكاة الساخرة، غير ان التهكم يتحقق من السياق العام حين نتذكر إزاء الصراحة الجنسية في تلك النصوص ان كلا من المؤلفة والبطلة الراوية أنثيان عربيتان.

والأمر الآخر الذي يواجهنا من هذه المفاهيم هو خلق إشكاليات في ما اعتبرته الرواية التاريخية بدهيا، أي زعزعة المفاهيم المستقرة عن الرواية والتاريخ، يتحقق ذلك في "برهان العسل" في مواضع كثيرة من النص، نذكر من بينها: الموقف من الزواج والموقف من الحب، إن هاتين الموضوعتين، قد ترسختا عبر آلاف السنين وصارتا من البدهيات المفروغ منها، أما في "برهان العسل": فالزواج يغلق النفس والأفق، تقول الراوية: "زواج المتعة؟... يبدو لي التناقض أساسيا بين المضاف والمضاف إليه.. الأولى تغلق النفس والأفق والثانية تفتحهما."

وفي موضع آخر يرد: "عندما قلت يوما أمام الزميلات والزملاء حول طاولة الغداء أن الزواج الأحادي مخالف للطبيعة، وان كلمات مثل الإخلاص كذبة كبيرة وأن الرغبة الجنسية لا يمكن إلا أنتكون حرة وإن.. وإن.. نظروا إلي بارتياب اتهامي".

وعن الحب تقول الرواية: "أنا لا أعرف الحب، أعرف الشهوة، الحب ينتمي إلى عالم من الماورائيات يتجاوزني، ولا أريد أن اركض خلفه، الشهوة شهوتي أو شهوة الآخر، أعرفها، ألمسها، أراها، أشمها،

اعيش إعلاناتها وتحولاتها، هي وحدها تمسك بيدي وترافقني إلى مساحاتي المجهولة".

ذلك هو الموقف البدئي من الحب، لكن مسار الأحداث يقودنا إلى النقيض.

ومن الأمور الأخرى التي تتجلى في "برهان العسل" هو المواقف الأيديولوجية التي تتضمنها الإشارات التراثية، فبحسب هايدن وايت "أن كل تمثيل للماضي له تضمينات أيديولوجية يمكن تحديدها... لكن أيديولوجية ما بعد الحداثة تناقضية إذ أنها تعتمد على، وتستقي قوتها، مما تتحداه"، والبطلة الراوية تتحدى القيم والتقاليد الموروثة، بأطرها الدينية والثقافية والأدبية، معتمدة ومتسلحة بأحاديث للرسول ولأبي عبد الله ولعائشة وبنصوص للسيوطي والتيفاشي والنفزاوي... والقائمة تطول، هذا الموروث هو الذي أخرجها من القمقم الذي وضعها في جوفه المجتمع البطريركي، ثم جاء المفكر وتداخلت معه التجربة العملية بالثقافة النظرية، لترسم معالم الأيديولوجيا الجديدة، هكذا صارت كتب الأجداد ولغتهم الطريق إلى هذه الأيديولوجيا، تقول الراوية: "كانت الحرية التي يكتب بها القدماء تمد لي لسانها مع صفوف الكلمات التي لا أجرؤ على استعمالها، لا شفويا ولا تحريريا، لغة مهيجة لا يمكنني أن اقرأ مقطعا من دون أن اتبلل، لا يمكن للغة أجنبية ان تثيرني هكذا، العربية هي لغة الجنس عندي، لا يمكن للغة أخرى ان تحل محلها وقت الحمى، حتى مع غير الناطقين بها، من دون الحاجة إلى ترجمة طبعا".

يقول ليندا هتشيون: أن تقاليد السرد في كل من التاريخ والروايات ليست قيودا بل هي شروط تمكن الكاتب من كشف المعنى، وإن إرباك هذه التقاليد من شأنه خلخلة مفاهيم بنائية أساسية مثل العلية والمنطق.

ينطبق هذا الكلام على مجمل ادب ما بعد الحداثة، وعلى الميتافكشن بشكل خاص، وقد وجنا في دراسات سابقة ان ارباك التقاليد السردية السائدة جاء مرتبطا بظهور البيروسترويكا ونتيجة لها، وتعبيرا عن اهتزاز الصورة وانهيار الأيديولوجيات السابقة، فإلى أي مدى يصدق هذا القول على برهان العسل؟.

الإجابة تتطلب العودة إلى المتن السردي الذي تنتمي إليه هذه الرواية أي الرواية النسوية العربية, وتتبع تحولاتها الفنية والدلالية، لقد جاءت الأعمال الستينية والسبعينية لكل من لطيفة الزيات ونوال السعداوي خاضعة لقواعد السرد التقليدية، ومعبرة عن هموم المرأة وطموحاتها وفقا لما تمليه المادية التاريخية، وتأتي رواية "الحب في زمن النفط" لنوال السعداوي عام ١٩٩٣ كسرا للتقاليد السردية وتعبيرا عن اهتزاز الصورة التي خلفتها البيروسترويكا على رؤيا الكاتبة، أما "برهان العسل" فقد مثلت نموذجا للانتقال الجديد من اللاأدرية وغياب اليقين التي اتسم بها أدب ما بعد الحداثة، إلى تشكل رؤيا واضحة تمد جذورها إلى أعماق الموروث الإنساني لتخلق نواة لمجتمع إنساني جديد يقوم على الحب أولا وآخرا: "بعد سنوات من رحيل المفكر أن لكل منا مفكرا أو مفكرة ينتظره في لحظة من لحظات حياته، في درب من دروبها... هناك

من يعيش ويموت من دون أن يلتقي هذا الآخر الأساس الذي يفتح ابوابه المغلقة على العالم".

تلك أيديولوجيا جديدة تقف في مواجهة أيديولوجيا أخرى تقوم على الصراع التناحري بين الذكر والأنثى، ولنا في "بنات الرياض" لرجاء الصانع و"الآخرون" لصبا الحرز مصداقين.

*****

"انتهى"

المؤلف في سطور

عبد الهادي أحمد الفرطوسي:

من مواليد النجف عام ١٩٤٦، أكمل الابتدائية والمتوسطة في مدينة النجف كما أكمل الاعدادية في الناصرية، وقد تخرج عام ١٩٦٩ من جامعة البصرة كلية التربية الملغاة، وفي عام ٢٠٠٠ حصل على الماجستير في النقد الأدبي، وفي عام ٢٠٠٥ حصل على الدكتوراه في النقد الأدبي

ناقد وروائي وشاعر صدرت له مجموعتان شعريتان: "بوصلات" و " إنجيل أمّ سعد"، وست روايات، من بينها رواية "الرجل الأتي" التي فازت بجائزة الشارقة عام ٢٠٠٠، والأرض الجوفاء، والزمن الحديدي، وضوع الكبريت، والكون السالب، أوراق من ذاكرة بانقيا – سيرة مدينة، كما صدر له أربعة كتب نقدية هي: "انشطار الرؤيا"، و" المبنى الحكائي في القصيدة الجاهلية" يتناول الشعر الجاهلي في ضوء المناهج السردية الحديثة، و"سيميائية النص السردي" يتضمن دراسات سيميائية لخمس أعمال قصصية عربية، و"قراءات في السرد والشعر"، وتأويل النص الروائي في ضوء علم اجتماع النص الأدبي، أقنعة هرمس للتأويل الاسطوري في الشعر.

أسهم في أغلب مهرجانات المربد والمهرجانات الشعرية الأخرى، والمؤتمرات العلمية، ونشر الكثير من نتاجه في المجلات الأدبية والعلمية المتخصصة، ومارس العمل الصحفي فترة من الزمن، وقد شغل منصب رئيس تحرير مجلة "بانقيا" وشغل موقع رئيس الاتحاد العام للأدباء والكتاب في النجف. خلال السنوات السبع الماضية.

رئيس تحرير مجلة "رؤيا". كما فاز بعدة جوائز أدبية من بينها رواية الرجل الأتي التي فازت بجائزة الشارقة عام ٢٠٠٠ وكتاب تأويل النص الروائي الذي فاز بجائزة الإبداع عن وزارة الثقافة العراقية عام ٢٠١٠.

توفي صباح يوم الاحد ٢٠١٦/١٢/٤ بعد صراع مع مرض عضال لم يمهله طويلا.

قام بنشره الكترونيا
محمد الكريم
بموافقة العائلة

عبد الهادي أحمد الفرطوسي

من مواليد النجف عام 1946، أكمل الابتدائية والمتوسطة في مدينة النجف كما أكمل الاعدادية في الناصرية، وقد تخرج عام 1969 من جامعة البصرة كلية التربية الملغاة، وفي عام 2000 حصل على الماجستير في النقد الأدبي، وفي عام 2005 حصل على الدكتوراه في النقد الأدبي.

ناقد وروائي وشاعر صدرت له مجموعتان شعريتان: "بوصلات" و "إنجيل أمَ سعد"، وست روايات، وهي: الرجل الأتي، والأرض الجوفاء، والزمن الحديدي، وضوع الكبريت، والكون السالب، واوراق من ذاكرة بانقيا/سيرة مدينة، كما صدر له أربعة كتب نقدية هي: "انشطار الرؤيا"، و"المبنى الحكائي في القصيدة الجاهلية" يتناول الشعر الجاهلي في ضوء المناهج السردية الحديثة، و"سيميائية النص السردي" يتضمن دراسات سيميائية لخمس أعمال قصصية عربية، و"قراءات في السرد والشعر"، وتأويل النص الروائي في ضوء علم اجتماع النص الأدبي، أقنعة هرمس للتأويل الاسطوري في الشعر.

أسهم في أغلب مهرجانات المربد والمهرجانات الشعرية الأخرى، والمؤتمرات العلمية، ونشر الكثير من نتاجه في المجلات الأدبية والعلمية المتخصصة، ومارس العمل الصحفي فترة من الزمن، وقد شغل منصب رئيس تحرير مجلة "بانقيا" وشغل موقع رئيس الاتحاد العام للأدباء والكتاب في النجف. مدة سبع سنوات. رئيس تحرير مجلة "رؤيا ". كما فاز بعدة جوائز أدبية من بينها رواية "الرجل الأتي" التي فازت بجائزة الشارقة عام 2000 وكتاب تأويل النص الروائي الذي فاز بجائزة الإبداع عن وزارة الثقافة العراقية عام 2010.

توفي صباح يوم يوم الاحد 2016/12/4 بعد صراع مع مرض عضال لم يمهله طويلا.

تصميم: فلاح العيساوي

fffhh9@gmail.com